STUDII EMINESCOLOGICE
2

Volumul Studii eminescologice este publicația
anulă a Bibliotecii Județene „Mihai Eminescu” Botoşani.
Apare în colaborare cu Catedra de Literatură Comparată
şi Teoria Literaturii / Estetică
a Universității „Al. I. Cuza” din Iaşi

ISBN 973–555–264–7

STUDII EMINESCOLOGICE

2

Coordonatori:
Ioan CONSTANTINESCU
Cornelia VIZITEU

CLUSIUM
2000

Lector: Corina MĂRGINEANU

Coperta: Lucian ANDREI

CASA DE EDITURĂ „ATLAS-CLUSIUM" SRL
(Director general: VALENTIN TAŞCU)
EDITURA „CLUSIUM"
(Director: NICOLAE MOCANU)

ROMÂNIA, 3400 CLUJ-NAPOCA, Piaţa Unirii 1
telefax +40-64-196940
E-mail: clusium@codec.ro

Preambul

Dincolo de începuturi

Numărul I al publicației noastre *Studii eminescologice* (Editura „Clusium“, Cluj-Napoca 1999, 192 p.) debuta cu un *Argument* în care noi consideram necesar să precizăm că ea, nefiind, pur şi simplu, o „revistă de istorie literară“, e orientată multi- şi interdisciplinar, va încerca să se situeze în „corespundere“ cu opera vie căreia i se consacră şi este, de la început, deschisă oricărui drum hermeneutic şi oricărei sugestii profesioniste.

Între timp, şi nu doar ca o consecință a bunelor ecouri ale apariției *Studiilor*, am deschis o nouă etapă în activitatea specifică pe care o desfăşurăm. Existența în patrimoniul instituției noastre a unei colecții complete de ediții ale operelor eminesciene, de documente de epocă şi volume de critică şi istorie literară eminescologică a făcut posibilă organizarea unei secțiuni specializate – *Biblioteca Eminescu*. Am editat, la începutul acestui an, tot la „Clusium“, *Catalogul fondului documentar Eminescu* (donația Ion C. Rogojanu), o carte de 210 pagini (in quarto), prezentată publicului, în prezența Preşedintelui României, domnul Emil Constantinescu, a Primului Ministru, domnul Mugur Isărescu, a Ministrului Culturii, domnul Ion Caramitru, a Preşedintelui Uniunii Scriitorilor, domnul Laurențiu Ulici şi a altor demnitari, în ziua de 15 ianuarie 2000.

Importanța acestui *fond documentar* impune, pe lîngă activitatea curentă, o nouă direcție concretizată în decizia noastră de a transforma *Biblioteca Eminescu* într-un *Laborator de cercetare eminescologică*. Urmarea ei directă a fost încheierea, la aceeaşi dată, a unui *Acord de colaborare* între Biblioteca Județeană „Mihai Eminescu" Botoşani şi Catedra de Literatură Comparată şi Estetică a Universității „Al. I. Cuza" din Iaşi. Reproduc aici cîteva articole ale *Acordului*:

„1. Biblioteca Județeană «Mihai Eminescu» – Botoşani, reprezentată prin D-na prof. Cornelia VIZITEU şi Catedra de Literatură Comparată şi Estetică a Facultății de Litere, Universitatea „Al. I. Cuza" – Iaşi, reprezentată prin D-l prof. univ. dr. Ioan CONSTANTINESCU hotărăsc semnarea unui ACORD DE COLABORARE, cu caracter permanent, în scopul realizării unui *Laborator de Cercetare Eminescologică*.

2. Biblioteca Județeană „Mihai Eminescu" – Botoşani va pune la dispoziția cadrelor didactice, cercetătorilor şi studenților „Fondul documentar Eminescu", o colecție completă de ediții ale operei şi exegezei eminesciene.

3. Biblioteca Județeană „Mihai Eminescu" şi Catedra de Literatură Comparată şi Estetică se obligă să organizeze anual Sesiunea de comunicări „Eminescu – carte-cultură-civilizație" şi să editeze cu aceeaşi periodicitate revista „Studii eminescologice", coordonatori prof. univ. dr. Ioan CONSTANTINESCU şi prof. Cornelia VIZITEU.

4. Activitatea *Laboratorului de Cercetare Eminescologică* va începe la data de 15 septembrie 2000."

Pentru valorizarea şi eficientizarea fondului de carte şi documente Eminescu, Biblioteca noastră va iniția/inițiază, prin mijloacele sale specifice, şi alte activități:

a) îmbogățirea patrimoniului existent prin cea de-a doua tranşă a donației Ion C. Rogojanu şi prin alte achiziții;

b) editarea celui de-al doilea volum al *Catalogului Fondului documentar Eminescu;*
c) diversificarea modalităţilor de punere în valoare a operei poetului şi realizarea schimbului de informaţii pe plan internaţional, prin conectarea la reţeaua Internet;
d) dotarea cu aparatură electronică şi de comunicaţie: computere Pentium III, imprimantă, scanner, unitate de inscripţionat CD-uri, aspectomat, combină audio, telefon-fax, cameră video etc.;
e) angajarea unor colaboratori de specialitate pentru servicii de achiziţie şi publicitate;
f) înscrierea *Bibliotecii Eminescu* în structuri de colaborare cu instituţii similare din ţară şi străinătate şi consolidarea legăturilor deja stabilite cu Catedra de Literatură Comparată de la Universitatea din Iaşi, cu Departamentul de Romanistică al Universităţii din Augsburg – Germania şi cu Societatea „Mihai Eminescu“ din New York.

În acest context, proiectul nostru, conceput împreună cu partenerii menţionaţi în *Acordul* pomenit anterior şi intitulat *Opera lui Eminescu în contextul culturii şi literaturii europene*, schiţează dimensiunile unei cercetări interdisciplinare pe durată, din perspectiva comparatismului şi teoriei literaturii, a istoriei literare şi a mentalităţilor, a antropologiei culturale, istoriei, filosofiei, stilisticii, teatrologiei, teoriei receptării şi traducerii, precum şi, nu în ultimul rînd, a biblioteconomiei.

Pentru realizarea proiectului nostru intenţionăm să extindem colaborarea şi cu alţi specialişti şi tineri absolvenţi în domeniile tocmai enumerate – din ţară (mai ales de la Universitatea din Iaşi) şi din străinătate.

În cadrul proiectului elaborat în lunile anterioare, ne propunem mai multe feluri de lucrări ce vor fi realizate, în cea mai mare parte, de partenerii noştri:

a) exegeze ale textelor eminesciene în sensul precizat de articolul-program din numărul I al revistei *Studii eminescologice* intitulat: *Precuvîntare. Eminescu şi generaţia de mîine sau despre starea de întregime a operei* (p. 8-17);

b) cercetări comparatiste parţiale şi de ansamblu la nivelul „tematismului“, motivicei, variantelor, inter- şi meta-textualităţii etc. ce converg spre o analiză a structurii stilistice de adîncime a liricii moderne care-l include pe autorul român;

c) încercări de hermeneutică a ideilor literare şi estetice din opera eminesciană şi a rolului şi locului lor în contextul literaturii naţionale şi generale;

d) o lucrare asupra raporturilor complexe dintre scrierile eminesciene şi folclorul românesc şi balcanic;

e) întocmirea unui „glosar“, a unui „repertoar al tuturor cuvintelor şi expresiilor“ (Creţia) şi al unui amplu studiu statistic asupra lexicului eminescian şi al circulaţiei lui în cultura română;

f) cercetări privitoare la relaţiile operei poetului cu celelalte arte, mai ales cu plastica şi artele teatrului;

g) ele trebuie completate de o „Corespondenţă“ (de o „oglindă“ a imaginilor / metaforelor „migratoare“ / obsedante, a sintagmelor şi conceptelor frecvente din întreaga operă eminesciană;

h) toate aceste studii ar putea duce, în final, la constituirea unei *teorii literare* şi a unei *gramatici* a operei lui Eminescu;

i) analize parţiale, dar şi globale ale traducerilor din creaţia poetului în principalele limbi de circulaţie;

j) întocmirea unei bibliografii eminescologice de amploare la care am putea colabora, cum o şi facem, cu Biblioteca Centrală Universitară din Iaşi, eventual, cu Memorialul Eminescu de la Ipoteşti şi cu alte instituţii;

k) ne propunem, de asemenea, şi o activitate de editare ce să înceapă modest, pe secvenţe ale operei, după criterii

noi care, pentru a da un exemplu, să nu mai rupă ansamblul scrierilor în antume şi postume;

l) în timp, dacă astfel de încercări vor reuşi, am putea trece (desigur, cu contribuția tuturor celor ce vor fi implicați într-o asemenea dificilă lucrare şi în colaborare cu alte instituții academice) la reeditarea Operei, potrivit cu acel îndreptar indispensabil care este cartea lui Petru Creția, *Testamentul unui eminescolog* (Humanitas, 1998: a se vedea p. 15-203, mai ales *Obiecții la ediția lui Perpessicius* şi *Deziderate pentru o nouă ediție*).

Este de presupus că acele principii din „îndreptar“ vor fi supuse unui nou examen critic, în funcție de realitatea pe care o constituie acum, pentru actualele generații de eminescologi, „starea de întregime a operei“, dar ele, principiile, oferă puncte de vedere fertile pentru o nouă etapă a editării şi cercetării creației eminesciene.

Preambulul acestui număr al *Studiilor eminescologice* s-a dovedit, observăm acum, mai „tehnic“ decît a fost în intenția noastră.

Am considerat însă că, dincolo de începuturi, oricum ar fi ele, trebuie să existe perspective ferme şi cuprinzătoare ale *lucrării eminescologice* în care ne angajăm. Este necesar deci să jalonăm, pentru noi, pentru eventualii colaboratori din anii ce vin, ca şi pentru publicul cititor, principalele etape şi puncte ale acestui drum.

Cornelia VIZITEU

Editorial

Eminescu – 150

Cîteva mărturii

Cine cunoaşte bine lenea în materie de eminescologie din ultima jumătate de veac şi-ar fi putut cu greu imagina risipa de sîrguinţă desfăşurată, pe toate planurile, cu ocazia acestei aniversări: apariţia (deja!) a zeci de cărţi, de numere compacte de reviste, organizarea a şi mai multor simpozioane, congrese, sesiuni ştiinţifice scriitoriceşti, universitare, preuniversitare etc., decernarea de medalii (fel de fel – şi multe!), spectacole, recitaluri, emisiuni de televiziune şi radiofonice, chiar dezbateri parlamentare ş.a.m.d. Un privitor străin obiectiv la acest *mare spectacol* ar putea gîndi despre noi că suntem un neam… eminescian. Ar greşi el oare prea mult? Şi n-a trecut nici măcar jumătate din *Anul Eminescu*!

Enumerarea de mai sus trimite însă, mai degrabă, la Caragiale, la atmosfera de veselă relativitate din comedii sau din *Momente şi schiţe* şi aminteşte textual (deşi nu a fost gîndită în *această* relaţie, întrucît ea „descrie” o realitate) de surprinzătoarea proză „dadaistă” *Moşii (Tablă de materii)*: „Turtă dulce - panorame - tricoloruri - bragă - baloane - (…) lampioane - limonadă - fracuri - decoraţiuni - decoraţi - (…) copii - miniştri - (…) artifiţii - fotografii la minut - comèdii - tombole - *Moftul român* nr. 8 - oale - steaguri - flaşnete -

(…) bețivi - căciuli - cojoace - (…) *Marsilieza* - lulele - luleaua neamțului - *Deşteaptă-te române!* - sacîz - sifoane - ciucalată - acadele - (…) orbeți - birji - schilozi - automobile - zamparagii - guvernamentali - opozanți - (…) salam de Sibiu - «Hop şi eu cu Țața Lina! adevărata plăcintă română şi cozonaci moldoveneşti!» - (…) clopote - căruțe - coşuri - bomboane - rahat - muzici - gogoşi - pălării - testemele - (…) popi - cocoane - (…) pensionari - suprimați - popor - seniori - dame - MM.LL. - A.A.L.L. - (…) intelectuali - artişti - poeți - prozatori - critici - (…) guri căscate - praf - noroi - murdărie - infecție - lume, lume, lume - vreme frumoasă - dever slab… - Criză teribilă, monşer!"

Textul tocmai citat a apărut în „Moftul român" la data de 18 mai a primului an din acest secol. El nu este atît „premonitoriu", cum am fi poate înclinați să credem, cît dătător de „diagnostic" de psihologie etnică, altfel spus, Caragiale numeşte aici o vocație colectivă: *moşii* sunt un *bîlci*, mai ales acel loc din perimetrul *tîrgului vesel* destinat „distracției publice". Vocația aceasta a *marelui spectacol*, cum îl numeam şi la care mă refeream mai sus, se dovedeşte, nu o dată, paradoxală şi capricioasă.

Revenind la tema editorialului nostru, ne amintim cum a fost primit/marcat acel mare eveniment cultural petrecut în 1993: încheierea monumentalei ediții de *Opere*. Despre ea, Petru Creția scria că „a trecut ca un monument literar între altele, cu micile liturghii de rigoare, fără să prilejuiască însă, cum s-ar fi cuvenit, un examen de conştiință al întregii culturi româneşti şi încercarea de a desluşi nişte semnificații care o privesc şi o definesc ca întreg" (*Testamentul unui eminescolog*, Humanitas, 1998, p. 5).

Grija pentru *marele spectacol* ne-a ținut departe, *şi de această dată*, de *examenul de conştiință* dorit de Petru Creția – el n-a avut, pur şi simplu, loc şi nici nu sunt semne că se va întîmpla asta în curînd –, ca şi de încercarea de a degaja acele semnificații ce definesc, din perspectiva eminescianității, întreaga cultură română. Prezența noastră la cîteva

dintre cele mai importante simpozioane şi sesiuni ştiinţifice (desfăşurate, în cursul lunii ianuarie, la Bucureşti, Botoşani şi Iaşi) a confirmat o presupunere „subcutanată" în *Testamentul unui eminescolog*. Petru Creţia se considera acolo îndatorat nu doar să „demonstreze" că felul în care Perpessicius a editat *Opera* „nu mai corespunde exigenţelor actuale", ci şi că cel mai important factor al determinării lor „este perspectiva de ansamblu de care dispunem acum". În această precizare se află nu numai *gîndul necesităţii reeditării, după alte criterii,* a scrierilor lui Eminescu, dar, mai ales, acela al situării lor *în alt orizont hermeneutic*. Autorul *Testamentului...* ar fi avut de ce să se arate dezamăgit de cele mai multe propuneri exegetice sau de analiză de texte făcute în numeroasele comunicări ştiinţifice ţinute de-a lungul lunii ianuarie ori în sutele de articole din presa literară apărute de atunci încoace. Mulţi eminescologi (unii relativ cunoscuţi) sau (şi mai mulţi) comentatori de ocazie ai operei poetului au rămas încă (ori chiar le-au consolidat) la vechile poncife interpretative, la sintagme automatice, la formule derizorii de tipul „romantic întîrziat", „ultimul mare romantic", „omul deplin al culturii româneşti", „poetul nepereche", „luceafărul poeziei…" ş.a.m.d. Alţi critici, sau aceiaşi, se menţin cu obstinaţie (e, desigur, dreptul lor!), deşi fără argumente de substanţă, pe poziţia separării tranşante a operei eminesciene în *antume* şi *postume*; în consecinţă, ei încearcă să „explice", să „justifice", *aplaudă* chiar (şi o consideră drept singura „ştiinţifică") opinia, de fapt, *extremistă*, în această privinţă, a lui Ibrăileanu: se ştie că el dorea şi a solicitat „distrugerea volumului de postume", fapt care ar fi fost… „cel mai mare omagiu ce s-ar putea aduce lui Eminescu" (v. „Viaţa românească", octombrie 1911!). Unul dintre aceşti critici ajunge pînă acolo încît poate afirma, cu o seninătate dezarmantă, că, „după Titu Maiorescu (…), G. Ibrăileanu *rămîne cel mai profund cunoscător şi exeget al poetului nostru naţional*" (v. „Viaţa românească", 1-2, 2000, p. 86!). Afirmaţia în cauză nu ignoră doar, între altele,

contribuția într-adevăr fundamentală a lui G. Călinescu la eminescologie, dar sfidează adevăruri incontestabile. Şi nu mă refer aici doar la „diagnosticul" dat de Petru Creția relației cu postumele lui Eminescu, relație în care „Ibrăileanu a dat foarte de timpuriu semnele unei fobii obsesionale, dublu efect al ignorării realității manuscriselor şi al unor criterii estetice înguste şi acum de mult desuete, aş zice muzeale". Am în vedere şi o altă aserțiune din *Testamentul unui eminescolog* ce-l priveşte şi pe Mihail Dragomirescu: „Nici unul dintre ei nu consultase personal manuscrisele: Ibrăileanu avea o cunoaştere superficială a manuscriselor, preferînd să-i trimită la Academie pe tinerii Al. Rosetti, G. Topîrceanu şi Lucian Predescu…" (p. 52). Iar tot acolo citim această frază scrisă în deplină cunoştință de cauză – altfel spus – *cu manuscrisele în față*: „în cazul lui Eminescu, opoziția antum/postum este insubzistentă, nefuncțională şi chiar dăunătoare" (p. 46).

În sfîrşit, alți exegeți şi comentatori ai textelor eminesciene îi contestă poetului… apartenența operei la jumătatea sa de veac, îl consideră un conservator în arta liricii şi în gîndirea sa politică, sau par a-i face o mare concesie, atunci cînd vorbesc/scriu despre „modernitatea *ambiguă*" ori… „involuntară" a scrierilor lui. „Perla" pură a fost lansată în cadrul simpozionului de la Uniunea Scriitorilor (din ziua de 12 ianuarie 2000) unde un autor, universitar de formație, a comunicat (cu candoare?) intenția de a-l situa (în sfîrşit) pe Eminescu în contextul romantismului european, întrucît autorul lui *Memento mori* ar fi… *străin de epoca sa*(!).

N-a fost singura „perlă" care a strălucit în acel cadru: un alt eminescolog, universitar şi el, a prezentat o pretinsă anchetă (făcută de el însuşi) potrivit căreia tinerii cititori (elevii, studenții) nu mai manifestă nici un interes pentru opera poetului.

Ce mai contează că Eminescu era mereu preocupat să fie contemporan cu vremea sa şi a şi spus-o?:

„Dator e omul să fie al veacului copil,
Altfel ca la nevolnici el merit-un azil
Într-un spital… (…)
Da! Ticălos e omul născut în alte vremi…
Sincer, îți vine soartea s-o sudui, s-o blestemi:
Blăstămurile însăşi poet te-arată iarăşi,
Al veacului de mijloc blestemul e tovarăş.”

A spus-o deci şi încă într-o artă poetică (*Icoană şi privaz*) – şi-a numit adică refuzul de a fi un *străin* (un „ticălos medieval”) în veacul său, după cum tot el însuşi şi-a definit, cu obiectivitate, concepția politică/jurnalistică asupra lumii drept *modernă*.

Sau încă un fapt: ce importanță merită să mai aibă pentru noi împrejurarea că Maiorescu îl considera pe autorul *Gemenilor* (încă în anul 1889) *un om al timpului modern* a cărui cultură „stă la nivelul culturii europene de astăzi” şi a cărui operă „cuprinde o parte din cugetările şi simțirile care agită deopotrivă toată inteligența europeană în artă, în ştiință, în filozofie”?

Cît despre cealaltă „perlă” pomenită mai sus – ce s-ar putea spune? Realitatea este, în bună măsură, cu totul alta, de vreme ce *numai la Iaşi*, în cadrul Colocviului Național „Mihai Eminescu”, îşi expun anual încercările lor hermeneutice şi le supun dezbaterii publice aproximativ 150 (o sută cincizeci) de studenți din toate centrele universitare din țară (lor li se alătură, adesea, numeroşi elevi, cum s-a întîmplat anul trecut cu cei din Botoşani, din Iaşi sau din Vîlcea), iar alții 40-50 oferă discuției finale a Colocviului traducerile lor din textele eminesciene, tălmăciri în principalele limbi de mare circulație.

Dacă este *aşa*, *şi este*, nu putem evita un gînd (poate polemic): nu atît *alții* dovedesc un interes scăzut pentru scrierile lui Eminescu, cît mai curînd mulți „eminescologi” cărora le lipseşte, cu certitudine, lectura *întregii* opere a poetului.

Aşa se explică, probabil în primul rînd, neajungerea, neputinţa de a proceda la acel *examen de conştiinţă* despre care scria Petru Creţia. Am avea argumente, motivaţii şi mijloace, unele inexistente pînă acum, să „riscăm” un asemenea examen; între ele, numesc aici cîteva: ediţia completă a operelor eminesciene, aparatajul electronic necesar unei cercetări profesioniste, un număr de cărţi (chiar dacă mic) fundamentale în domeniu, o seamă de abordări hermeneutice şi de sugestii interpretative recente din eminescologia de limbă germană, italiană sau franceză. Una dintre cele din urmă ne-a fost oferită de curînd, în cadrul simpozionului „Eminescu” desfăşurat la Berlin, în zilele de 26-27 ianuarie a.c. E vorba despre comunicarea reputatului romanist german Henning Krauß (Universitatea din Augsburg) privitoare la o poezie eminesciană de tinereţe considerată, de obicei, „banală”: *Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie.* Ideea centrală a interpretării sale este că Eminescu rupe cu acea Weltanschauung romantică asupra unui univers intact şi armonic şi cu alegoreza tradiţională corespunzătoare. Remarca profesorului Krauß este una esenţială şi din punctul nostru de vedere, o „piesă” hermeneutică strict necesară unei exegeze care să ofere o imagine unitară a operei eminesciene şi modernităţii ei. Textul integral al comunicării sale apare în prezentul număr al *Studiilor eminescologice*.

Mă refeream mai sus la vocaţia noastră pentru *marele spectacol*. Din tot ce s-a petrecut pînă acum sub semnul lui *Eminescu 150*, probabil că „frişca” *Moşilor* (în sens caragialesc) a constituit-o episodul decernării medaliilor aniversare. N-ar avea, desigur, nici noimă, dar nici haz să încercăm a descifra enigmele acelor argumente care au dus la acordarea (cui, cum, de ce?) a acestui *Bene-Merenti*; tot Caragiale are şi aici dreptate: „în genere, se brodează cu sarcasm, sau mai bine cu parapon, pe tema lipsei de merit a multor dintre medaliaţi şi pe meritele patente ale celor ce n-au obţinut încă această medalie”. Mult mai savuroasă a fost „frişca” *marelui spectacol*. Iar cînd ea este servită de …

şeful statului… Mai ales că domnia sa semnase brevetele însoţitoare ale medaliilor!

La început, circulau două zvonuri contradictorii: Preşedintele nu vine (pe data de 15 ianuarie) la Ipoteşti… – Preşedintele *vine* totuşi. Pînă la urmă a venit (probabil cu un tren prezidenţial) şi s-a alăturat Primului ministru şi altor miniştri ai săi sosiţi mai devreme la Botoşani (probabil cu un tren guvernamental).

În amfiteatrul Memorialului Eminescu – multă, foarte multă lume; în primele rînduri - demnitari şi feţe alese, pe un podium – aşezaţi în vreo douăzeci de scaune – viitorii *Bene-Merentişti* aşteptau cuminţi primirea medaliilor: cuminţi şi preocupaţi. Preocupat devenise şi Preşedintele. La un moment dat, şi-a formulat cu glas tare gîndul – şi asta, într-un moment în care îi înmîna cuiva medalia – : ”Dar unde este Grigore Vieru?”. Bunul poet nu se afla în sală. Cineva a spus totuşi: „Era pe-aici. Este pe-aici!” Iar altcineva: „Trebuie să fie!” Preşedintele a zîmbit larg: era, probabil, şi convingerea sa; îl cunoştea doar bine pe bardul patriotic de peste Prut.

Şi iată că el, după vreo cincisprezece minute, apare şi se urcă direct pe podium. Cineva îi spusese, desigur, că era aşteptat. Pe măsuţa rotundă, asupra căreia stătea aplecat unul dintre consilierii Preşedintelui şi căuta printre plicurile în care se aflau brevetele, mai rămăseseră puţine medalii: ale celor absenţi de la ceremonie. Era de presupus că toţi cei din sală, care ştiau că poetul basarabean nu se afla pe lista medaliaţilor publicată în presă, se întrebau: „ce se va întîmpla?” N-a fost nevoie să aştepte prea mult timp. Preşedintele şi bardul s-au îmbrăţişat prelung, s-au sărutat. Apoi Şeful statului înşfacă o medalie de pe măsuţa alăturată şi i-o pune în piept „poetului naţional”, la reverul cojocului său luxos. În acelaşi timp, bietul consilier prezidenţial căuta pe măsuţă brevetul pe care ar fi trebuit să se afle numele lui Grigore Vieru (nu l-a găsit!) şi se gîndea, poate, la bietul medaliat rămas fără medalie.

Bardul basarabean a ținut şi un scurt discurs, suficient de cuprinzător totuşi, pentru a sugera:

a) că el se află acolo în calitate de al doilea (după Eminescu) „poet național”… oficial;

b) şi că el este familiarizat cu acte de cultură asemenea celui ce tocmai se petrecuse acolo.

În după-amiaza aceleiaşi zile, s-a consemnat un alt episod al *marelui spectacol*: vizionarea, în premieră, în sala mare a teatrului din Botoşani, a unui film despre Eminescu. Comparat cu „frişca” savurată mai sus, productul acesta „cinematografic” este o „glazură” grotesc-sălcie. Regizorul – un transnistrean şcolit bine, ca actor, la Moscova, şi *rătăcit*, nu se ştie exact cum (?), pe la Teatrul Național din Iaşi. Ceea ce se ştie bine, este că artistul nostru, devenit „regizor” (iată, acum, şi de film!), a masacrat, pe scena Naționalului ieşean – şi a făcut-o fără pic de grație –, cîteva texte clasice, între care şi *Conul Leonida față cu reacțiunea* transformată în cea mai de jos mahala: ca perspectivă şi ca stil al limbajului dramatic. Nu mai trimit la cronica de spectacol pe care am publicat-o atunci.

„Filmul” despre care scriem aici nu merită să fie, propriu-zis, „analizat”: el poate fi caracterizat într-un singur cuvînt – *oribil!* Am spus-o atunci, chiar a doua zi, în public (şi n-am fost singurul), în cursul *dezbaterii asupra creației lui Eminescu şi locul ei în literatura generală*, una dintre cele mai substanțiale dintre cele la care am participat, dezbatere organizată de Biblioteca Județeană Botoşani, în sala de marmură a teatrului.

Pelicula debutează şi se încheie cam la fel: „filosofic” şi *eminescian*. Vîntul suflă peste lespedea unui mormînt; de sub țărînă, apare chipul poetului. În final, vîntul bate peste aceeaşi lespede, iar țărîna îi acoperă chipul. Profund, nu? Între aceste secvențe… zguduitoare, imagini diverse din locuri pe unde a trecut Eminescu şi prim-planuri cu cîțiva scriitori care au rostit scurte aserțiuni asupra operei

eminesciene. În două-trei scene au apărut pacienți de la un spital de boli mintale, iar unii dintre ei au recitat, în felul lor deprimant-specific, versuri ale poetului! Alte scene au reprezentat grupuri de cerşetori; în două rînduri, „personajul" a fost acela al unui mic vagabond țigan – sprijinit o dată de baza soclului statuii lui Eminescu de lîngă Biblioteca Centrală Universitară. În totul – o neînțelegere crasă a personalității şi a destinului marelui scriitor, o absență totală a simțului artistic şi a măsurii lucrurilor, o nesocotire (o agresiune asupra) gustului public (chiar şi a celui mediu) rar întîlnite.

Merită oare să ne întrebăm dacă toate astea, coroborate *avant la lettre* cu „performanțele" aceluiaşi regizor pe scena Teatrului Național din Iaşi, înseamnă nepricepere, neputință, ori sunt, poate, dimpotrivă, expresia unui *program... „estetic"*? Un amănunt pare să confirme această din urmă posibilitate: doi sau trei dintre scriitorii „intervievați" în film au mărturisit în timpul dezbaterii pomenite anterior că abia la vizionarea publică a peliculei şi-au dat seama la ce şi cum au fost folosite opiniile lor despre opera şi personalitatea poetului.

Paginile *Editorialului* nostru nu se vor, nu pot fi un bilanț al primei jumătăți a anului *Eminescu – 150.* El nici nu este posibil acum. Mărturiile de mai sus sunt doar o schiță sumară a unei necesare viitoare sinteze care va trebui completată, atît la nivelul faptelor, cît şi la acela al perspectivei hermeneutice.

În ce ne priveşte, nu ne ferim de gîndul de a propune o asemenea sinteză în numărul următor al *Studiilor eminescologice.*

Ioan CONSTANTINESCU

Cîteva considerații asupra poeziei patriotice de tinerețe a lui Eminescu

Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie în context european

*Henning K*RAUSS

În memoria lui Erich Köhler (1924-1981)
*şi totodat*ă *pentru Viorica şi Ioan Constantinescu*

„In mir streiten sich
Die Begeisterung über den blühenden Apfelbaum
Und das Entsetzen über die Reden des Anstreichers.
Aber nur das zweite
Drängt mich zum Schreibtisch.“[1]

(„În mine se ceartă
Entuziasmul pentru mărul înflorit
Şi groaza faţă de cuvîntările zugravului.

---

[1] Bertold Brecht, *Gesammelte werke*, Bd., Frankfurt/Main 1967, p. 744.

Dar numai cele din urmă
Mă îndeamnă spre masa de scris.“)

I

Schlechte Zeit für Lyrik (*Timpuri grele pentru lirică*) şi-a intitulat Bert Brecht poezia a cărei ultimă strofă serveşte aici ca moto. Entuziasmul pentru mărul înflorit, emoție care-i este cunoscută fiecărui om, deci o constantă antropologică fundamentală, este refuzat ca sursă de inspirație; pentru autorul exilat, aflat într-o situație de criză mondială, doar groaza față de cuvîntările lui Adolf Hitler (ale *zugravului*) este aptă să devină subiect pentru scris. Poezia „naturii“ este din nou posibilă, insinuează Brecht, abia atunci cînd amenințarea culturii umane de către duşmanul tuturor formelor ei este înlăturată. Că ea ar fi, în concepția poetului/dramaturgului, singura care ar merita numele de „lirică“ – nimeni n-ar vrea s-o afirme. Brecht face aici o aluzie ironică la o înțelegere îngustă a liricii care, în acest timp, dispune de o largă răspîndire. Teza lui trimite la o alta, o dezbatere nicidecum aplanată din care pot fi alese doar unele luări de poziție.

„[…] l’homme est de tous les jours, citoyen est de quelques heures de la vie […] nous pouvons sans péril nous refroidir pour les intérêts publics. Vivons pour nous, pour nos foyers, pour nos fortunes: l’état et la famille n’en iront que mieux.“[2]

Într-adevăr, *om eşti în fiecare zi, cetățean – numai puține ore în viață*... Maxima lui Saint-Marc Girardin din 1823 deosebeşte cu toată claritatea *omul* de *cetățean*; folosul

[2] Cf. Claude Duchet, *Romantisme et politique*, Paris 1969, p. 281-302; Heinz Thoma, *Die öffentliche Muse-Studien zur Versdichtung und zum Leid in Frankreich (1815-1851)*, München 1866, p. 8-12.

social ia naştere nu din angajamentul politic al cetăţeanului pentru *res publica*, ci numai prin concentrarea *omului* în domeniul particular şi economic. Acestei afirmaţii îi lipseşte originalitatea; ea lasă însă să fie citită ca o înăsprire a acelei critici făcută mai înainte de tînărul Victor Hugo la adresa „poeziei tumultului şi a zgomotului" pe care el a opus-o polemic „versurilor despre familie, casă, viaţă privată şi adîncul sufletului"[3] – considerate superioare estetic. Nu mulţi ani mai tîrziu, Théophile Gautier decreta, în poezia programatică *A un jeune tribun* (1838), care conţine principiile fundamentale ale *artei pentru artă*, absurditatea oricărei acţiuni politice, înainte de toate – a scrisului angajat:

> „Il est dans la nature, il est de belle choses
> Des rossignols oisifs, de paresseuses roses
> Des poètes rêveurs et des musiciens
> Qui s'inquiètent peu d'être bons citoyens
> Qu'importent à ceux-là les affaires du temps
> Et le grave souci des choses politiques!
> Laissons tourner le monde et les choses aller;
> Nos agitations ne laissent pas de trace
> Le fleuve à travers tout court au gouffre fatal,
> Et dans l'éternité mystérieuse et noire
> Entraîne ce gravier que l'on nomme l'histoire
> Où retrouverez-vous le temps sacrifié,
> Et ce qu'a de votre âme emporté sur son aile
> Des révolutions la tempête éternelle?
> Ne faites pas sortir le tonnerre des Grecques
> Laissez cette besogne aux orateurs braillards
> Qui, le pied sur la borne et les cheveux épars,
> Jurent à six gredins, tout grouillants de vermine,
> Qu'ils ont vraiment sauvé Rome de la ruine.
> Rome se sauvera toute seule très bien;

[3] Victor Hugo, *Les Feuilles d'automne*, Préface in Œuvres poétiques, éd. Pierre Albouy, Bd. I, Ed. de la Pléiade, Paris 1964, p. 715.

Ses destins sont écrits et nous n'y ferons rien;
Quelle chose est utile en ce monde où nous sommes?
Et quand la vieille a mis en tas ses gerbes d'hommes,
Qui peut dire lequel était Napoléon
Ou l'obscur amoureur des roses du vallon?
Qui le décidera? L'existence est un songe
Où rien n'est sûr, sinon que le même ver ronge
Le corps du citoyen utile et positif
Et le corps du rêveur et du poète oisif."[4]

În cercetarea literară – *timpuri grele pentru lirica angajată*: astfel se lasă interpretat titlul poeziei lui Brecht, atunci cînd luăm în seamă „risipa" hermeneutică ce i se consacră. Preluarea mai mult sau mai puţin conştientă a teoremei *artei pentru artă* în actul valorizării estetice şi acceptarea implicită a verdictului „cîntecul politic – un cîntec urît" au dus la aceea că epoci care, de la început, erau marcate de literatura angajată au fost minimalizate de exegeza literară şi au rămas oarecum pete albe ale istoriografiei.

Faptul e valabil în mare măsură şi pentru operele de tinereţe inspirate politic ale marilor autori în legătură cu care se fac încercări pudice de a fi ocolite, ca şi cum ar fi vorba despre un balast ce ar putea tulbura imaginea scriitorilor care, la vremea maturităţii lor s-au dedicat absolutului. Întrebarea nicidecum lipsită de importanţă *dacă nu cumva* şi *în ce măsură dezamăgirea provocată de relativul insucces al scrisului angajat* – la Ugo Foscolo, de pildă, Giacomo Leopardi sau Mihai Eminescu – n-ar putea fi cauza concentrării lor ulterioare asupra cunoscutului *male del secolo* sau atotcuprinzătorului *Weltschmerz*, această întrebare abia dacă ajunge în cîmpul privirii interpretului.

---

[4] *Poésies complètes* de Théophile Gautier, éd. René Jasinski, Paris 1970, Bd. 2, p. 144.

Eliminarea (punerea între paranteze) a „urîtului“ domeniu politic a adus cu sine împrejurarea că istoria *literaturii angajate* şi a formelor ei nu este încă scrisă, că deosebirile esenţiale privitoare la destinul cititorului şi la prelucrarea substanţei tematice predilecte (istorie naţională, raportare intertextuală la figuri sau opere literare cunoscute la nivel naţional sau internaţional, mituri antice ori biblice etc.) abia dacă sînt luate în seamă.

Dacă astăzi este vorba despre faptul că ştiinţele spiritului trebuie şi vor să se redefinească aşa ca *ştiinţe ale culturii*, atunci cultura nu se mai poate considera multă vreme doar o parte a sferei existenţiale (*alături* de politică, drept, economie, religie), ci ea trebuie să fie lărgită la întreg ansamblul cultural, la cultura ca *sumă* a formelor muncii şi vieţii, a dezvoltării ştiinţifice şi de altă natură.

Cu privire la tema noastră, toate acestea înseamnă că noi, dacă vrem să ne jucăm rolul în dialogul disciplinelor, n-ar trebui să izolăm acele părţi ale literaturii ce se află în directă conexiune cu ştiinţele sociale vecine. Lirica angajată ce reflectează critic asupra raporturilor social-politice are nu numai un caracter documentar ajutător-ştiinţific, în sensul unui arsenal de citate disponibil pentru politologie, istoria ideilor şi mentalităţilor, teologie, antropologia istorică ş.a.; ea este suficientă pentru a înţelege şi a aprecia (valoriza), dacă valenţa ei estetică, importanţa şi funcţia ei în interiorul celei mai contestate hermeneutici a literaturii sînt analizate profesionist.

II

La începutul analizei poeziei de tinereţe a lui Mihai Eminescu *Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie*, merită să fie aşezat scurtul comentariu al lui Alain Guillermou care, bine înrădăcinat în tradiţia estetizantă, dă nu în mai mică măsură a înţelege că nu s-ar cădea să ne preocupăm de acest exemplu de *poésie civique*.

„[…] cette œuvre […] obéit sans doute à la loi du genre et développe des lieux communs qu'il est facile de retrouver dans la littérature universelle.“[5]

Intenția mea este să pun în evidență – cu întreaga recunoaștere a posibilelor ei raporturi intertextuale – tocmai particularitatea acestei poezii în contextul liricii angajate.

Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie,
Țara mea de glorii, țara mea de dor?
Brațele nervoase, arma de tărie,
La trecutu-ți mare, mare viitor!
Fiarbă vinu-n cupe, spumege pocalul,
Dacă fii-ți mîndri aste le nutresc;
Căci rămîne stînca, deşi moare valul,
Dulce Românie, asta ți-o doresc.

Vis de răzbunare negru ca mormîntul
Spada ta de sînge duşman fumegînd.
Şi deasupra idrei fluture cu vîntul
Visul tău de glorii falnic triumfînd,
Spună lumii large steaguri tricolore,
Spună ce-i poporul mare, românesc,
Cînd s-aprinde sacru candida-i vîltoare,
Dulce Românie, asta ți-o doresc.

Îngerul iubirii, îngerul de pace,
Pe altarul Vestei tainic surîzînd,
Ce pe Marte-n glorii să orbească-l face,
Cînd cu lampa-i zboară lumea luminînd,
El pe sînu-ți vergin încă să coboare,
Guste fericirea raiului ceresc,
Tu îl strînge-n brațe, tu îi fă altare
Dulce Românie, asta ți-o doresc.

[5] Alain Guillermou, *La Genèse intérieure des poésies d'Eminescu*, Paris, 1963, p. 74.

Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie
Tînără mireasă, mamă cu amor!
Fii tăi trăiască numai în frăție
Ca a nopții stele, ca zilei zori
Viața în vecie, glorii, bucurie,
Arme cu tărie, suflet românesc,
Vis de vitejie, falǎ şi mîndrie,
Dulce Românie, asta ți-o doresc!

(M. Eminescu, *Opere alese*, vol. 1, Bucureşti, 1973)

Poezia a fost publicată în aprilie 1867, în revista „Familia“, deci într-o fază extrem de critică a procesului de unire a românilor. Într-adevăr, în anul 1859 a fost posibil ca Principatele Moldovei şi Valachiei, prin dubla alegere a lui Alexandru Ioan Cuza, să se unească, totuşi unirea tuturor românilor, prin includerea Transilvaniei, Bucovinei, Banatului şi Basarabiei, pe care revoluționarii de la 1848 o ceruseră, rămînea un țel încă neatins.

> „Anul 1866 reprezintă, odată cu instalarea la domnie a dinastiei von Hohenzollern, un punct de cotitură dramatic pe drumul independenței naționale. Împotriva opoziției puterilor garante, dar în înțelegere secretă cu Napoleon al II-lea şi cu sprijinul hotărît al lui Bismarck Adunarea Constituantă din Bucureşti, după un plebiscit, la 22 mai îl proclamă pe prințul Karl (Carol) von Hohenzollern domnitor al României. După dizolvarea Constituantei şi formarea unui nou guvern al liberalilor şi conservatorilor moderați, sub conducerea lui Ion Ghica, nu le rămînea puterilor garante decît să ia totul ca pe un «fait accompli» şi să-l recunoască pe noul domnitor. Ca vlăstar al unei dinastii străine, ca domnitor de confesiune şi limbă străine, Carol părea, înainte de toate, cu greu potrivit să acționeze ca

factor integrator al unui organism puțin stabil în politica internă.“[6]

În situația tensionată de atunci, formulări lirice pamfletare, în felul unei *teze* ar fi fost întru totul de înțeles, totuşi Eminescu începe poezia sa cu o întrebare pe care el o reia în ultima strofă. Ea nu trebuie nicidecum considerată retorică, dar implică totuşi faptul că numărul răspunsurilor posibile, virtual nesfîrşit, este, în limbajul matematic, n+1. Răspunsurile alese de Eminescu în poezia sa conțin deci, tocmai din cauza numărului lor limitat, sistemul său de valori din acea vreme.

Modul dominant al cîntecelor patriotice şi al imnurilor naționale este *imperativul*. El îndeamnă la *action directe*, la *levée en masse*:

„O Belgique, ô mère chérie,
A toi nos cœurs, à toi nos bras!
A toi notre sang, ô Patrie!
Nous le jurons, tu vivras!

Allons, enfants de la Patrie! (…)
Marchons, Marchons! (…)

Stringiamoci a coorte,
Siam pronti alla morte,
L'Italia chiamò

In joy and gladness with our hearts united
We'll shout the freedom of a race benighted,
Long live Liberia, happy land!

Arise o compatriots, Nigeria's call obey

[6] Manfred Huber, *Grundzüge der rumänischen Geschichte*, Darmstadt, 1973, p. 74.

To serve our fatherland
With love and strength and faith!

Debout, Frères, voici l'Afrique rassemblée! (…)
Mes plus que frères, ô Sénégalais, debout!

Chiar locuitorii Principatului Monaco se supun imperativului patriotic:

Suivons toujours notre bannière antique.
Le tambour bat, marchons tous en avant!

Imperativul presupune existența unei *volonté générale*, a unui *nous-sujet* a căror coerență ar trebui confirmată din nou prin cîntecul comun; dacă eul liric-patriotic se separă ca purtător de cuvînt, asta se întîmplă cel mult pentru scurtă vreme; persoana a doua plural este iarăşi, imediat, înlocuită de *nous*, cum *Marseillaise* o dovedeşte în felul cel mai expresiv:

Aux armes, citoyens! Formez vos bataillons,
Marchons, Marchons!

În opoziție cu imperativul, forma interogativă aleasă de Eminescu, a cărei noutate i-a scăpat în mod evident lui Guillermou, invită la reflecție. Dorințele formulate de autor au caracter de propunere/ofertă/imbold şi conțin laolaltă numai două direcții de (îndrumări la) acțiune asupra cărora vom insista în amănunt.

Deşi *dulcii Românii* i se adresează direct, expresia rămîne monologică. Alegoriile se sustrag *a priori* dialogului. Că, în cazul ei, este vorba despre o figură alegorică rezultă din comparația cu o poezie publicată cu puțină vreme înainte – *La Bucovina* („N-oi uita vreodată, dulce Bucovină…"). În timp ce Bucovina reprezintă, în mod desluşit, un ținut, pe care tînărul poet îl caracterizează accentuat-romantic în retrospectivă nostalgică şi din depărtarea geografică – el

însuşi vorbeşte despre „Geniu-ţi romantic“ – prin tablouri de natură obişnuite şi o glorifică drept un *état d'âme* ce i se potriveşte (*munţii în lumină, văile în flori, rîuri resăltînde),* Dulce Românie creşte în alte dimensiuni.

Desigur, se impune imediat ca model formula *douce France* care, de la *Chanson de Roland*, trece drept o *auto imago* a Franţei. Dacă nu ne mulţumim cu o argumentaţie comparatist-izvoristă,[7] orientarea spre Franţa implică o opţiune contemporană importantă cu caracter politic. Paul Miron a atras atenţia că Şcoala valahă a Latiniştilor propaga ideea Romei – *mama noastră Roma* – ca instrument al emancipării naţionale, cu recepţia luminismului în România în procesul căreia a fost preponderent modelul Franţei:

> „Nou-descoperita *grande sœur* întruchipa Occidentul. În timp ce Italia însemna originea latină comună şi deplasa aşadar privirea spre trecut, tot ceea ce avea legătură cu Franţa dobîndea o relaţie cu viitorul. Spre Paris se îndreptau toate speranţele literaturii române legate de revoluţiile de la 1821 şi 1848.“[8]

„Ţara mea de glorii, ţara mea de dor?“ –, ca opoziţie lămuritoare, avînd în vedere orientarea dată către Franţa şi spre viitor, poate să revină conştient la denumiri geografice existente, depăşite de evoluţia politică, fără să provoace neînţelegeri. Potrivit lui V. Arvinte, *Principatul Ţării Româneşti* a fost numit, în 1833, pentru prima dată, *Principatul României*:

[7] Artur Greive, Gerda Schüler, Ion Taloş, *Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie*, în Ioan Constantinescu (Hg.), *Mihai Eminescu (1889-1989),* München 1992, p. 28.

[8] Paul Miron, *Eminescu – ein europäischer Dichter,* in Ernst J. Tretsch, Paul Miron, Wechselwirkungen in der deutschen und rumänischen Geisteswelt am Beispiel Mihai Eminescu, Stuttgart 1977, p. 18.

> „Denumirea *România* este din ce în ce mai mult folosită în anii ’40-’50 (…). La 7 octombrie 1857, în *Divanul Țării Moldovei*, au fost formulate doleanțele moldovenilor: între altele, la punctul al doilea – «Unirea Principatelor într-un singur stat cu numele de România».“[9]

România-imago a lui Eminescu, înconjurată de o aură mitică, nu este nicidecum gîndită static; în ce-l priveşte, e vorba, de la început, despre realizarea în viitor a unui *vis-ideal* cu largă deschidere – „țara mea de dor“.

Folosirea, în anul 1867 a unei alegorii personificate ca *dulce Românie* poate părea, la o primă privire, drept învechită, „şchiopătînd“ în urma dezvoltării concepției despre lume şi esteticii moderne, în *Fleurs du mal* (1857), mai ales în poeziile LXXV-LXXVIII din *Spleen*, a aşezat securea la rădăcinile gîndirii alegorice tradiționale. Dacă celor vechi lumea le apărea ca o carte enigmatică a naturii şi a istoriei care se lasă descifrată de inițiați prin metoda alegorezei, Baudelaire a arătat că doar *disiecta membra*, a căror relație unele față de altele nu se mai lasă determinate obiectiv. În *J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans*, el ne prezintă imaginea unei extreme înstrăinări:

„Adîncul imaginar, de secole, al timpului trece în simbolurile spațiale ale dulapului, piramidei, mormîntului, cimitirului şi budoarului care toate – ca recipiente pentru lucrurile unui timp mort – lasă ca viața trecută, la care ele se referă, să devină de nerecunoscut.“[10]

Dacă se compară *I Sepolcri* al lui Ugo Foscolo, care foloseşte metafore strîns înrudite cu *Spleen*-ul baudelairean,

---

[9] Vasile Arvinte, *Die Rumänen - Ursprung, Volks - und Landesnamen*, Tübingen 1980, p. 53.

[10] Hans Robert Jauss, *Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie*, in H.R.J., *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt/ Main, 1990, p. 187.

devine evident că funcția încredințată alegoriei este, la Baudelaire, diametral opusă. În mormintele marilor oameni ai Italiei se păstrează geniul națiunii; ei se află în directă relație cu amintirea fiecăruia, trebuie să acționeze călăuzitor asupra prezentului şi viitorului lui.

Foscolo a dat în *Le Grazie* o definiție proprie a alegoriei:

„Le allegorie come che sembrino cose ridicole ai critici metafisici, furono non pertanto agli artisti i materiali più belli ed efficaci di lavoro; e il dispregio in cui sono cadute fra noi deriva dall'uso inserato che ne è stato fatto, e del cattivogusto, degli inventori moderni. Imperocché un'allegoria non è veramente che un'idea astratta personificata, la quale per agire più rapidamente e agevolmente sui sensi e sulla immaginazione ci si apprende alla mente con più prontezza."[11]

Cel dintîi *canto* patriotic al lui Leopardi, *All'Italia*, pleacă de la această înțelegere a alegoriei. Apropierea lui Eminescu şi a altor autori români ai timpului de literatura italiană nu este nicidecum surprinzătoare; au existat felurite contacte între patrioții celor două țări. Rădăcinile comune în latinitate şi relativa simultaneitate a luptelor pentru unitatea națională au dus la comparația dintre mişcarea românească de neatîrnare şi *Risorgimento*-ul italian să devină un *topos* în ziaristică şi literatură, mai tîrziu şi în istoriografie.

Eminescu foloseşte foarte prudent alegoria ca *idea astratta personificata*. O privire asupra imagologiei şi iconografiei Revoluției Franceze, pe care, în 1848, în mai toată Europa, se jura din nou, arată că, în vremuri de răsturnări politico-ideologice, crearea de noi alegorii e pîndită de două pericole: *polysémie* şi *surcodification*. Polisemia înseamnă ambiguitate, lipsă de precizie – pînă la interşanjabilitate:

---

[11] Ugo Foscolo, *Le Grazie*, in *Poesie e prose d'arte*, a cura di Enzo Bottasso, Torino, 1973, p. 102.

„(…) l'image convient à bien des situations. Ainsi en va-t-il de la Liberté de Dupré, qui selon le contexte, se donne pour une Liberté américaine ou pour une Liberté française. De même, il est difficile de savoir comment interpréter les Libertés-Républiques ou les Libertés-Constitutions, puisqu'elles peuvent être perçues tant comme des Libertés que comme des Républiques ou des Constitutions – fondées sur la Liberté." (Visualisation 52, 53)[12]

„Constitution, Démocratie, Nation, France… et toujours la même figure allégorique, celle de la Liberté." (Visualisation 75)[13]

Chiar *le chat*, ca figură alegorică suplimentară, are un statut complex:

„(…) substitut alternativement de la liberté, de la vigilance, de la duplicité, de l'hypocrisie ou du désordre, identifiant le clergé ou le duc Philippe d'Orléans lorsqu'il devient Philippe-le-Rouge aux yeux des royalistes, la bête virevolte et ne s'en laisse pas compter, échappant ainsi à toute classification rigoureuse (…) Il est difficile de donner toujours un sens unique et permanent aux animaux du bestiaire dans la caricature. Le peuple français, par exemple, est alternativement figuré en mouton, en bœuf, en chien ou… en rat!" (Visualisation 76, 77)[14]

Polisemia ucide întemeierea politic-ideologică a sensului.

Supracalificarea implică, față de aceasta, lipsa de claritate deplină. Un expresiv exemplu ce ilustrează această

---

[12] Annie Jourdan, *Libertés du XVIII^e siècle: Concepts et images*, in Roland Mortier (éd.), Visualisation, Berlin, 1999, p. 52, 53.

[13] Annie Duprat, *Le chat et la liberté: Études d'iconologie*, in Mortier, Visualisation, p. 75.

[14] Ibid., p. 76-77.

tendință de a folosi alegoria îl oferă discursul celebrului pictor revoluționar Jacques Louis David ținut în fața Adunării Naționale. La data de 17 brumar a anului al II-lea, el propune să se ridice o statuie *du peuple géant*, *du peuple français*, la Pont-Neuf, pe ruinele statuilor regale:

„Que cette image imposante par son caractère de force et de simplicité porte écrit en gros caractères sur son front: Lumière; sur sa poitrine: Nature, Vérité; sur ses bras: Force; sur ses mains: Travail. Que sur l'une de ses mains, les figures de la Liberté et de l'Egalité, serrées l'une contre l'autre, et prêtes à parcourir le monde, montrent à tous qu'elles ne reposent que sur le génie et la vertu du peuple. Que cette image du peuple debout tienne dans son autre main cette massue terrible et réelle, dont celle de l'Hercule ancien ne fut que le symbole. De pareils monuments sont dignes de nous; tous les peuples qui ont adoré la liberté, en ont élevé de pareils (…).“ (Visualisation 80)[15]

Deşi lui Eminescu trebuiau să-i fie cunoscute reprezentări alegorice de acest fel – ca popularele alegorii naționale*:* *Italia*, cu capul încununat cu lauri, *Britania* şi *Germania*, cu coif, armură şi sabie, *Marianne*, cu cuşmă frigiană –, el nu îmbracă *România* sa cu piese de veşmînt ale unor asemenea modele. Avînd în vedere „tinerețea“ *ideii de România* care nu dăduse naştere nici unei iconografii obligatorii, faptul acesta capătă o importanță deosebită. Nu trebuia ca o astfel de posibilitate să invite un autor tînăr tocmai spre *supracodificare*, prin folosirea unor expresii alegorice verificate de tradiție şi la nivel internațional? Întrucît Eminescu nu foloseşte această şansă la îndemînă – ceea ce implica deja forma interogativă neobişnuită în lirica patriotică – nu poate fi

[15] Jochen Becker, *L'image du peuple géant, du peuple français: Zu Davids Entwurf eines Revolutionsmonuments*, von 1793, in Mortier, Visualisation, p. 80.

vorba, în cazul lui, decît despre modelarea unui ideal mereu deschis care trebuie să acționeze ca o provocare permanentă pentru conştiința colectivă a națiunii.

Această intenție devine clară şi în evaluarea prezentului:

„La trecutu-ți mare, mare viitor!“

Trecutul a fost *mare,* viitorul va fi şi mai mare; în interiorul acestei filosofii a progresului apare prezentul în care, prin unirea principatelor Moldovei şi Valahiei (1859) ca un spațiu nedefinit, s-a făcut totuşi un mare pas spre unitatea României. Istoria literară atribuie acestor spații nedefinite, pe bună dreptate un caracter provocator.

De la început, atrage atenția faptul că prezentului nu i se oferă nici una dintre marile personalități ale trecutului – ca, de pildă, regele Decebal, principele Alexandru cel Bun, voievodul Basarab, Mircea cel Bătrîn, Ştefan cel Mare sau Hristos – ca figură-model ce trebuie să fie urmată în totul. În acest loc, Eminescu o rupe definitiv cu tendințele romantic-retrospective ale literaturii naționale româneşti caracteristice secolului al XIX-lea.

„spre care se îndreptau poeții trecutului din patria sa. Statuarea poetică a marilor fapte istorice ale propriului popor trebuie să întărească, în toate sensurile, conştiința națională. Pentru toți reprezentanții literaturii române, pînă pe la 1860, exista între prezent şi trecutul național îndepărtat o legătură unificatoare. Lupta curajoasă a oştilor moldave şi valahe, de-a lungul Evului Mediu, împotriva turcilor invadatori găsea o continuare în năzuințele/tendințele naționale din secolul al XIX-lea“.[16]

În acelaşi timp însă trebuie reținut că, în acest context, Eminescu nu stigmatizează propriul prezent drept „maladiv“,

---

[16] Werner Bahner (Hg.), *Mihai Eminescu: der Abendstern*, Berlin / Weimar 1964, p. 148,149.

„egoist“, „corupt“, sau „indiferent“, ca mai tîrziu, cu deosebire, în *Junii corupți*, *Epigonii*, *Scrisori*. El este ca timp al intențiilor şi al concretizării lor, acel *moment* care, prin efortul tuturor, trebuie să facă posibil un viitor şi mai mare.

Trecerea de la contemplarea vremilor către „vinul ce spumegă în pocale“ are un efect surprinzător. Putem să punem „aglomerarea de imagini pompoase, metafore şi comparații care adesea sînt înşirate, în mod nemijlocit, una după alta“, pe seama tinereții poetului. Schimbarea tematică poate fi totuşi justificată şi estetic, dacă versurile 5 şi 6 („Fiarbă vinu-n cupe, spumege pocalul, / Dacă fiii-ți mîndri aste le nutresc;“) – potrivit convingerii că identitatea națională se naşte, în primul rînd, din dialectica *imagine de* sine - *imagine a alterității* – sînt înțelese ca o întregire a acelei *auto-imago*, schițată pînă acum, cu o necesară *hetero-imago*.

Se ştie că Eminescu a trăit abstinent. Dorința sa ca *vinul să spumege în pocale, dacă fiii mîndri ai României rîvnesc la asta*, poate să-şi aibă originea în această atitudine/concepție personală; ea poate fi de asemenea, percepută ca relație intertextuală cu *Eu sînt român* a lui Costache Negruzzi sau cu acel *Lied der Deutschen* de Hoffmann von Fallersleben care preamăreşte, alături de femeile germane, şi vinul german. E posibil, de asemenea, ca Eminescu să se apere aici, indirect, împotriva unei imagini negative a României venită din afară:

„Că poporului (român) i-ar place să bea, cititorul german a putut să deducă, începînd cu anul 1775, din numărul deloc mic de studii etnografice apărute pe atunci. Din cînd în cînd, au ieşit în relief astfel consecințele privitoare la economia națională şi sănătatea publică ale acestei înclinații.“[17]

[17] Klaus Heitmann, *Grundzüge des Rumänienbildes im deutschen Sprachraum vom später 18*. Bis zum 20. Jahrhundert, in K.H. *Spiegelungen-Romanistische Beiträge zur Imagologie*, hgg. von Gert Pinkernell u. Oskar Roth, Heidelberg, 1996, p. 340.

În acest context, Klaus Heitmann trimite la faptul că, „începînd cu 1860“, observatori străini „au diagnosticat“, de mai multe ori, „slăbirea fizică şi urmările ei corespunzătoare pentru capacitatea de producţie a poporului (român)“.[18] A se opune unei asemenea *hetero-imago*, prin dorinţa de măsură, se potrivea argumentaţiei lui Eminescu, mai ales că, în următoarele două versuri, el reia, într-o formă uşor poetizată, proverbul românesc – „apa trece, pietrele rămîn“:

Căci rămîne stînca, deşi moare valul,
Dulce Românie, asta ţi-o doresc,“

întorcîndu-se astfel la concepţia despre sine a poporului.

Precizarea făcută deja în privinţa şirului de imagini violent-eficace din primele opt versuri poate fi extinsă şi asupra celei de-a doua strofe:

„Vis de răzbunare negru ca mormîntul
Spada ta de sînge duşman fumegînd,
Şi deasupra Idrei fluture cu vîntul
Visul tău de glorii falnic triumfînd…“,

imagine greu de reprezentat, care este încoronată încă de steagul tricolor şi de flacăra sfîntă.[19]

Mai întîi este necesar să accentuăm şi să supunem interpretării faptul că Eminescu alege aici *statusul* visului care, pe de o parte, despoaie evenimentul sîngeros descris de realitatea lui, pe de alta, face posibil un lanţ de asociaţii nelegat strict de legile logicii. Actul de răzbunare împotriva împilării suferite şi vărsarea de sînge duşman ţin de „inventarul“ obişnuit de imagini al liricii patriotice, dacă ar fi să ne gîndim doar la acel „qu’un sang impur abreuve nos sillons“ din *Marseillaise*. Eminescu se foloseşte cu măsură

[18] Ibid.
[19] Arthur Greiwe et. al., *op. cit.*, p. 24.

de această metaforică şi nu apelează la implicaţiile religioase[20] la îndemîna altor autori – creştinii români s-au **eliberat** din jugul musulmanilor turci –, ci mută repede locul acţiunii în domeniul mitologiei. Uciderea *hydrei* îi situează pe luptătorii români pentru neatîrnare în vecinătatea lui Hercules, nenumit pe numele său. Alături de Minerva, Mercur şi Marte, el aparţine deja, în iconografia creştin-monarhică, de un bine stabilit program alegoric.[21] De la războiul american de independenţă Hercules aparţine, ca învingător „proletar"-atletic asupra monştrilor şi titanilor şi ca întemeietor al unei noi culturi, de arsenalul de imagini al tuturor revoluţiilor, iar el trebuie să le împrumute răsturnărilor lor violente aura eternităţii.[22]

Începînd cu anul 1857, visul de glorie şi de simţire purtător de viitor al României putea să se materializeze ca steag statal deja acceptat – *Tricolorul*. Asociaţii cu celebrul tablou al lui Eugène Delacroix *La Liberté guide le peuple*,[23] în care tricolorul francez atrage atenţia asupra sa sînt la îndemînă, dar Eminescu nu face apel la ele în mod explicit.

Imaginea flăcării, care leagă împreună strofele a doua şi a treia, nu vrea să însemne incendiul revoluţionar, ci focul domestic biruitor sub ocrotirea zeiţei romane Vesta, protectoarea vetrei natale şi a *patriei*.

Dacă Eminescu s-ar fi supus numai acelei *loi du genre*, cum crede Guillermou, ar fi dat expresie doar *des lieux communs qu'il est facile de retrouver dans la littérature universelle*, ar fi trebuit s-o aleagă pe Minerva ca

---

[20] Cf. Annie Jourdain, op. cit., p. 39-58.

[21] Cf. Irène Aghion, Claire Barbillon, François Lissarague, *Héros et Dieux de L'antiquité, Guide iconographique*, Paris, 1997.

[22] Cf. Henning Krauß, *Das Ende des Fortschritts - zur Funktion der uchronischen Dramen während der Französischen Revolution*, in *Romanistische Zeitschrift für iteraturgeschichte | Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, 3 / 1979, p. 387-407.

[23] Paul Miron, *op. cit.*, p. 18.

zeiță-model protectoare care, însemnată de coiful ei, privită adică din punct de vedere marțial şi, în acelaşi timp, plurisemantică, putea să încarneze *Sagesse*, *Constitution*, *Nation* şi *République*. În cazul autorului nostru, este însă vorba despre a caracteriza întîmplările războinice, care domină strofa a doua, ca pe ceva într-adevăr necesar, dar ca pe o fază de trecere strict limitată în timp.[24] Gloria lui Marte, care retrimite *la metaforica răzbunării, sabiei şi sîngelui*, păleşte în fața *noii lumini*, în timp ce *îngerul*, ca mesager al *Numinosului*, al puterii neînțelese a divinului, prin surîsul lui plin de taină, îi acordă vetrei paşnice a Vestei – şi nu numai ei – semnificație dăinuitoare.

Zusammenfassung

Engagierte Lyrik, auch wenn sie von großen Autoren stammt, wird von der aktualen Literaturwissenschaft, deren Perspektive vom *l'art pour l'art* bestimmt ist, wenig beachtet. So verwundert es kaum, daß Guillermou Eminescus Jugendgedicht *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie* (1867) lediglich als Fortschreibung sattsam bekannter internationaler Modelle einschätzt. In Wirklichkeit leistet der junge Autor qualitativ Neues: Er entwirft eine România-Allegorie, die sowohl sur-codification als auch polysémie, die Gefahren jeder Allegorisierung vermeidet, bewußt auf Offenheit und Unabschließbarkeit Wert legt. Die Wahl der Frageform und des Traumes, der Verzicht, die nationale Vergangenheit als Modell für die Zukunft zu setzen, die Privilegierung der häuslichen Friedensgöttin Vesta gegenüber dem Kriegsgott Mars, die Aufforderung, christliche und antike Wertvorstellungen als Leitlinie

[24] Scrierile sale de maturitate, ca şi principalele texte politologice, precum şi studiile sale asupra istoriei recente atunci, confirmă aserțiunea noastră.

eigenen Verhaltens zu wählen, verhindert, daß România zur Figur der auserwählten Nation erstarrt. România bleibt, so Eminescu, auf das kontinuierliche Engagement aller angewiesen.

Eminescu und die Modernität seiner Zeit
Versuch einer synthetischen Darstellung

Ioan CONSTANTINESCU

Für jene Literaturwissenschaftler und Leser, die das Gesamtwerk von Eminescu überschauen, erweist sich die bekannte und meist benützte Formel – Eminescu sei „der letzte große Romantiker” – als unzulänglich, ja sogar als falsch.

„Un nou Eminescu apăru” („ein neuer Eminescu ist erschienen”) schrieb Nicolae Iorga 1903, nachdem er einen Teil des Nachlasses von Eminescu gelesen hatte („poezia şi proza pe care nu le-a tipărit, dar nici nu le-a distrus” / „Die Dichtung und die Prosa, die er nicht veröffentlicht hat, die er aber auch nicht vernichtet hat.”[1]).

Für Iorga widersprach dieser *neue Eminescu* dem Bilde, das sich die erste posteminescusche Schriftsteller-generation vom Dichter gemacht hatte. Sie hatte ihn, fügt Iorga hinzu, „als einen Romantiker verstanden: aus eigenem Antrieb hat er sich von der Welt getrennt, die der Künstler

[1] Nicolae Iorga, *Eminescu şi generaţia de astăzi,* în *Eminescu – poetul naţional,* Bucureşti, 1983, S. 137.

(...) das Recht hat zu verachten. (...) Er lebte mit der ganzen Würde des Einsiedlers in einem «Elfenbeiturm», «unberührt und kalt» wie er sich selbst bezeichnete. Er hegte gewisse Sympathien für ganz alte Zeiten, Mitleid mit den ganz Armen, und darüber hinaus wünschte er der Menschheit die Vernichtung, die sie verdiene. Er schrieb wenig und schwer, dabei den Fluch für die Wirklichkeit mit dem Gebet für das Ideal vermengend. Ein unheimlicher Gott, in schwarzen Marmor gehauen. Es kann nicht genug betont werden, wie viel Schaden diese Auffassung angerichtet hat. Doch siehe da, sie erweist sich als falsch.“[2]

I

Eminescu ist und kann nicht lediglich ein „Romantiker“ sein, obwohl er selbst in einem Gedicht schrieb:

„Nu mă încîntaţi cu clasici
Nici cu vers curat şi antic.
Toate-mi sunt deopotrivă.
Eu rămîn ce-am fost, romantic“

(„Ihr könnt mich nicht mit Klassikern begeistern,
Weder mit dem reinen und antiken Vers
Mir sind alle gleich und ich bleibe
Das, stets was ich war - Romantiker.“)

Trotz der Tatsache, daß er kein Zeitgenosse von Novalis und Byron, von Vigny und Lenau war, trotz der unwiderlegbaren Thesen, die Iorga zu Anfang unseres Jahrhunderts geäußert hat, ist jenes erste Bild des Dichters als „großer Kranker“ und als „verdammtes Genie“ bis zum heutigen Tage vorherrschend geblieben.

---

[2] a.a.o., S. 137.

Auch wenn die Exegese von G. Călinescu (*Opera lui Mihai Eminescu,* I-IV, 1934-1936), die auf der Erforschung der Manuskripte basiert, dem Werk des Dichters den ihm gebührenden Kontext zuweist – jenen der europäischen Literatur –, bietet der große Kritiker doch auch nicht das „ganzheitliche Bild“ des Schriftstellers an: d.h. – er nennt nicht den „Ort“, der Eminescus Werk in der Lyrik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zukommt. Er bleibt bei der Gleichung der Eminescus-Romantik, die sich durch die Neigung des Dichters zur lexikalischen Magie, zum Mysterium und zur Synästhesie vervollständigt.

Zum Teil liegt die Lösung dieses Problems, auf das ich mich beziehe, wohl in einer paradoxen Behauptung Călinescus über den *Janus*-Charakter der Dichtung Eminescus:

> „sein Werk hat zwei Gesichter, eines aus Leinen, das andere aus Seide, ist Quelle und katastrophaler Wasserfall zugleich und kann den lyrischen Texten von Arnim und Brentano oder Novalis und Hölderlin gleichgestellt werden, oder schließlich für diejenigen, die die obskure Musik der Seelen schätzen, die die geheimen Entsprechungen im Universum erahnen, den Werken von Rimbaud.“[3]

Die Feststellung dieser pluriformen Gestalt/ Struktur des Werkes befreit uns allerdings nicht von der Notwendigkeit, die Dichtung Eminescus in den Kontext der Literatur und Kunst seiner Zeit einzuordnen: d.h. in die Zeit von Rimbaud und Nietzsche, von Wagner und Mallarmé, von Lautréamont und van Gogh.

[3] a.a.o., S. 267-268.

Es kann nicht davon die Rede sein, auf diese Weise Eminescus Romantik zu leugnen, genausowenig wie Baudelaires Romantik leugbar ist, jene von Wagner oder Nietzsche. Dieses ganze Zeitalter ist ein Abkömmling der Romantik, die es gleichzeitig integriert und überschreitet, und in diesem Sinne ist keiner seiner Zeitgenossen stärker als Eminescu an die Tradition gebunden. Wir bezwecken hier auch nicht eine „Etikettierung" mit einer anderen zu vertauschen: Die Dichtung von Eminescu ist umfassender und vielfältiger als die romantische Formel und als manch andere Formel. Unserer Meinung nach ist die literaturhistorische Lage des rumänischen Autors jener von Ludwig Tieck vergleichbar, der – *mutatis mutandis* – auch lange Zeit fast ausschließlich aus der Perspektive der Romantik gesehen wurde, auch wenn der Verfasser des *Phantasus* manchen literarischen und theatralischen Tendenzen der Moderne vorangegangen ist.

II

Auf eine ähnliche Art und Weise wie es Baudelaire und Wagner, Rimbaud oder Lautréamont getan haben, übernahm Eminescu romantische Themen und Motive, hat sie jedoch aus dem Blickwinkel einer anderen Weltanschauung und mit oftmals deutlich unterschiedlichen dichterischen Stilmitteln behandelt als dies Byron, Lamartine, Lenau oder Hugo taten.

Eine Dichtung wie *Memento mori* (1872) – in ihrer poetischen Absicht und ihrem Themenreichtum *La Légende des Siècles* von Hugo vergleichbar – ist grundlegend verschieden vom Werke des französischen Autors, nicht nur durch die ungewöhnliche Dichte des Lyrischen und durch das faszinierende „Abenteuer" der dichterischen Sprache, die man in gewisser Weise mit jener von *Une Saison en Enfer* und sogar von *Les Illuminations* vergleichen könnte, sondern wohl vor allem durch die Weltanschauung, die für die letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts bezeichnend ist,

für das Schaffen von Rimbaud und Wagner, Nietzsche und Mallarmé. In *La Légende des Siècles* stellt Hugo eine Welt aus einer utopischen Perspektive dar, die für den Anfang des vergangenen Jahrhunderts charakteristisch war. Diese Perspektive wird im letzten Teil der Dichtung (*La dernière série*, XVIII, 1883) vertieft um eine im traditionellen Stil gehaltene Anrufung des existierenden und ewigen Gottes:

„O Dieu dont l'œuvre va plus loin que notre rêve ;
Créateur qui n'a pas de relâche et de trêve,
Œil sans paupière et sans sommeils,
Eternel jet de vie!"…

Memento mori huldigt dagegen nicht der Fortschrittsidee der menschlichen Zivilisation: *im Gegenteil.* Dieses Werk steht im Zeichen eines Zeitalters und einer Welt, aus der sich die Götter zurückziehen:

„Ş-astăzi punctul de solstiţiu a sosit în omenire,
Din mărire la cădere, din cădere la mărire,
Astfel vezi roata istoriei întorcînd schiţele ei;
În zadar palizi, siniştri o privesc cugetătorii
Şi vor cursul să-l abată… Combinaţii iluzorii –
E apus de zeitate ş-asfinţire de idei.

Nimeni soarele n-opreşte să apuie-n murgul serei,
Nimeni Dumnezeu s-apuie de pe cerul cugetării…"

(„Und heute ist die Zeit der Sonnenwende der
Menschheit gekommen,
Vom Wachstum zum Fall und wieder vom Falle
zum Wachstum,
So siehst du das Rad der Geschichte seine
Speichen drehen;
Vergeblich betrachten es bleich und unheimlich die
Denker

Und seinen Lauf ändern wollen… Illusorische
Kombinationen –
Es ist Götterdämmerung und Gedankenuntergang.

Niemand stoppt die Sonne unterzugehen am
Dämmer,
Niemand Gott am Himmel des Denkens
dahinzuschwinden.“).

In einem Eminescuschen Fragment eines Dramas, in dem die Hauptfigur Stefan der Große sein sollte, finden wir eine Stelle, die der Schlußfolgerung von *Memento mori* vorausging:

„E ca şi cum
Soarele-ar apune pentru totdeauna
Şi lumea-ar rămînea în întuneric etern. Pare
Că ceru-i un palat de imperator
Deşert pustiu – căci Dumnezeu e mort.”

(„Es ist als ob
Die Sonne – auf immer untergehen würde,
Und die Welt im Dunkeln bliebe für immer, Es
scheint,
Der Himmel ist ein kaiserlicher Palast,
Einsame Öde – denn Gott ist tot.“)

Die Welt, in der „Gott tot ist“ (wie auch Nietzsche mehrere Jahre danach schrieb) ist eine am Positivismus erkrankte, untergehende Welt.

III

Die Naturdichtung von Eminescu – um ein weiteres Beispiel zu nennen – weist gewisse Ähnlichkeiten mit der romantischen Lyrik auf, und dies ist besonders deutlich in

seinen zu Lebzeiten veröffentlichten Gedichten. Vor allem denke ich an die von mir so genannten „sekundären Erscheinungen“ der Beziehung Mensch-Natur, die überall in den europäischen Literaturen der Romantik anzutreffen sind: die „mütterliche“, vertrauenswürdige, vermenschlichte Natur, die Natur als Zufluchtsraum, als „état d’âme“ u.s.w. Wie bei Shelley, Leopardi oder Vigny fehlt auch nicht die dazu komplementäre Haltung, jene der feindlichen, *stiefmütterlichen* Natur; Eminescu selbst schrieb: „natura cea maratră”.

Viel wichtiger ist unserer Meinung nach sein Verständnis vom Kosmos als einer Einheit im Sinne von Baudelaires Analogien und „Correspondances“. Mit den Worten des französischen Dichters ist die Schöpfung „wie eine Ansammlung von Figuren, die einer Entschlüsselung bedürfen, wie eine Ansammlung also, deren Sprache in die Sprache der Dichtung übersetzbar“ ist. Aus *Memento mori* zitiere ich die folgende Stelle:

„Şi cuminţi frunzele toate îşi comunică misteruri,
Surîzînd, clipind ascultă ochii de-aur de pe ceruri,
Crenge rele imitează pîn’şi zgomotul de guri
Cine are-urechi s-audă ce murmur gurile rele
Şi vorbareţele valuri şi proorocitoare stele…“

(„Und brau teilen sich alle Blätter ihre
Geheimnisse mit,
Lächelnd hören die goldblinzeln den Augen des
Himmels zu,
Böse Äste imitieren gar den Lärm der Münder
auch
....
Der, der Ohren hat, der höre, was die bösen
Zungen raunen
Und die gesprächigen Wellen und die
wahrsagenden Sterne…“)

Sowie aus einer anderen Dichtung – *Călin Nebunul*
(*Călin der Irre*);

„Pare că şi trunchii mîndri poartă suflete sub coajă,
Ce suspină printre ramuri cu a glasului lor vrajă...“

(„Es scheint, als trügen auch Baumstämme unter
der Rinde Seelen,
Die mit dem Zauber ihrer schönen Stimme durch
die Zweige seufzen…“)

Die Metapher der Natur als Tempel ist eine Folge dieses Verständnisses und erscheint im Werk Eminescus in ihrer romantischen Bedeutung (wie bei Eliphas Lévi), im Sinne von Baudelaire, aber auch mit einer neuen Bedeutung – jener der Natur als Ruine eines Tempels: in *Melancolie* oder *Apari să dai lumină.*

Der Endpunkt dieser Schaffensperiode, die wir als *visionär* bezeichnen (eine Etappe, in der sich der Dichter zu einem durchschaubaren Kosmos in Beziehung setzt):

„Sînt limpezi pentru mine enigmele-ncîlcite"

(„Sind klar für mich die unverständlichen Geheimnisse“),

darf als Realisierung des *planetarischen Ich* betrachtet werden – anzutreffen in einem Gedicht (*O,-nţelepciune, ai aripi de ceară / Oh, Weisheit, du hast wächserne Flügel*), das paradoxerweise im Laufe seiner nichtvisionären Schaffensperiode geschrieben wurde:

„Şi tot ce codrul a gîndit cu jale
În umbra sa pătată de lumini,
Ce spune-izvorul lunecînd la vale,
Ce spune culmea, lunca de arini,
Ce spune noaptea cerurilor sale,
Ce lunii spun luceferii senini

Se adunau în rîsul meu, în plînsu-mi,
De mă uitam răpit pe mine însumi.”

(„Und alles, was der Wald mit Wehmut dachte
In seinem lichtbefleckten Schatten,
Was sagt die Quelle, die zu Tale gleitet,
Was sagt der Gipfel und der Birkenhain,
Was hat die Nacht ihren Himmeln zu sagen
Und was dem Monde heiter’ Abendsterne
Sammelten sich in meinen Lach’ und Weinen
So daß ich mich entrückt ja selbst vergesse.“)

Bereits in *Demonism (Dämonismus)* jedoch (1871-1872) erscheint nicht nur jene Hypostase der Natur, die wir ihre *Innerlichkeit* nennen, sondern auch das neue Bewußtsein der Trennung vom Kosmos: „În van voim a reintra-n natură“ („Vergeblich wünschen wir die Rückkehr in die Natur.“).

O,-nțelepciune, ai aripi de ceară vollendet den Ausdruck der endgültigen Trennung von der Natur und gibt im Kontext der europäischen Lyrik der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts Eminescus Antwort auf eine der wichtigsten Fragen der Zeit: „Pierdută-i a naturii sfîntă limbă” („Verloren ist die heilige Sprache der Natur“). Der Dichter befindet sich hier vor einem stumpfen und undurchdringlichen Kosmos:

„Sunt nențelese literele vremii
Oricît ai adînci semnul lor şters?
Suntem plecați sub greul anatemii
De-a nu afla nimic în vecinic mers?
Suntem numai spre-a da viață problemei,
S-o deslegăm nu-i chip în univers?”

(„Sind unverständlich die Buchstaben der Zeit
Wie sehr du ihr verwischtes Zeich’n vertiefst?

Gebeugt wir unter Anathems der Bürde
Im ewgen Laufe ja nichts zu erfahren?
Sind wir hier, nur Probleme darzustellen,
Sie in der Welt zu lösen – keinen Weg?“).

Der Verlust, über den wir gesprochen haben, begrenzt sich nicht allein auf die Einheit mit dem Kosmos, sondern erweitert sich auf die Einheit mit sich selbst:

„În van cat întregimea vieții mele
Şi armonia dulcii tinereți…”

(„Umsonst such ich die Ganzheit meines Lebens
Und auch die Harmonie der süßen Jugend.“)

Auf der anderen Seite sollte gesagt werden, daß in *O,-nțelepciune, ai aripi de ceară* und anderen Texten nicht nur vom Verlust der heiligen Sprache der Natur die Rede ist, sondern ebenfahlls *vom Verlust der Natur selbst.* Dies wird deutlicher in den Gedichten der von uns so genannten *nicht visionären Epoche* seines Schaffens und ist von einem anderen Thema abhängig – dem des Gottestodes, aber auch vom Thema des Todes der Mutter (der Mutter Natur). Die Beziehungen Mensch-Natur scheinen sich umgekehrt zu haben, wie in der B-Variante von *Apari să dai lumină:*

„De noaptea cugetări-mi, de gînduri ce gîndesc,
Pustiul se întinde şi codrii-mbătrînesc…”

(„Wegen der Nacht mein’s Denkens, Gedanken die ich denke,
Breitet sich aus die Wüste und altern die Wälder.“).

IV

Die ganze Ich-Problematik der europäischen Dichtung nach 1850 ist bedingt durch die neue Beziehung Leben-Tod, Existenz-Nichts, die im Raume der modernen Lyrik hergestellt wird. In der romantischen Poesie war das Ich fast ausschließlich eine Eigenschaft und ein Zeichen des Lebens, auch dann, wenn durch dieses Ich eine Stimme vom Jenseits zu sprechen schien.

Walter Benjamin[4] ist der Meinung, daß dies seit Baudelaire und Nietzsche nicht mehr als Selbstverständlichkeit empfunden wird. In einer ähnlichen Art wie bei den beiden erwähnten Autoren ist der Tod auch für Eminescu nicht mehr einfach ein poetisches Thema, er „spricht“ nicht vom Tode, dieser ist mehr noch als bei Baudelaire „l’un des fondements de la vision poétique génératrice“[5] (John E. Jackson über den Verfasser der *Les Fleurs du Mal*) seiner Dichtung.

In zahlreichen Gedichten erscheint der Tod als integrierender Bestandteil des Lebens. Er ist in Eminescus Lyrik eine „familiäre“ Präsenz. Man könnte von einer gewissen „Intimität“ mit dem Tode, von einer fast erotischen Beziehung zu ihm sprechen:

„O, moarte, dulce-amică” („Oh, Tod, süße Freundin“ – in *Femeia?... măr de ceartă / Das Weib?... Zankapfel*), wie einst hier und da bei Novalis (z.B. im *Lied der Toten*).

So wie Eminescu die einmalige Wirklichkeit der Sonne multipliziert („caravane de sori“ – „Karawanen von Sonnen“), vervielfacht er die Einmaligkeit des Todes:

---

[4] s. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire,* Subrkamp, Frankfurt am Main, 1974, S. 169.

[5] John E. Jackson, *La Question du moi,* Edition de la Baconnière, Neuchâtel, Suisse, 1978, S. 20.

„Ca zece morți de-odată durerile iubirii-s
Cu-acele morți în suflet eu te iubesc, Tomiris”
(*Gemenii*)

(„Wie zehn Tode zugleich sind die Leiden der
Liebe-
Mit jenen Toden in der Seele liebte ich dich
Tomiris“, *Die Zwillinge*).

In diesem Text deutet sich eine Einstellung an, die in anderen Gedichten noch ausdrücklicher hervortritt: Das Ich ist nicht mehr Eigenschaft und Zeichen des Lebens, sondern auch des Todes.

Vermutlich in bezug auf *Une Charogne* bemerkte Walter Benjamin daß „die barocke Allegorie die Leiche nur von außen sieht. Baudelaire sieht sie auch von innen“.[6]

Eindeutig gibt es bei dem Dichter der *Fleurs du Mal* eine Neigung zur Verinnerlichung des Todes[7]. Ziemlich häufig in der Lyrik und in der Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (er wäre also zu einfach, sie mit dem „Einfluß“ von Baudelaire zu erklären, da sie unterschiedliche Gründe hat, die auch auf der existentiellen Ebene zu suchen sind) ist diese Tendenz nach unserer Meinung bei Eminescu augenfälliger und öfter anzutreffen. Sie äußert sich vorwiegend durch das, was John E. Jackson auf Baudelaire bezogen als „*l'identification du jeu à la mort*“ bezeichnet.

Von den zahlreichen Beispielen, die hier angeführt werden könnten, gebe ich eins aus *Vis* (*Traum*, 1876), einem Gedicht, in dem nicht so sehr von der Begegnung mit dem Selbst (oder mit seinem „Doppelgänger“) die Rede ist, als vielmehr von der Identität des Ich mit einem Toten:

---

[6] a.a.O., S. 180.
[7] s. John E. Jackson, a.a.O., S. 21.

„Prin tristul zgomot se arată
Încet, sub văl, un chip ca-n somn,
Cu o făclie-n mîna-i albă –
În albă mantie de domn.

Şi ochii mei în cap îngheață,
Şi spaima-mi seacă glasul meu.
Eu îi rup vălul de pe față…
Tresar - încremenesc, sunt eu.”

(„Aus dem traurigen Geräusch zeigt sich
Langsam, hinter’m Schleier, ’ne Gestalt wie’n
Traum
Mit einer Fackel in der weißen Hand
Im langen Woiwodenmantel.

Die Augen mir im Kopf erfriern,
Das Grauen trocknet meine Stimme aus.
Und zuck’ zusammen - erstarre, Ich reiß ihr den
Schleier vom Gesicht… bin es.).

Melancholie und ihre Varianten sind der wahre dichterische „Ort“ der Verinnerlichung des Todes und seiner Identifikation mit dem Ich.

„Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost“, lesen wir am Ende des Gedichtes,

„De-mi țin la el urechea şi rîd de cîte-ascult
Ca de dureri străine?… Parc-am murit de mult.”

(„Wer ist es nun, der mir meine Geschichte aufsagt
So daß ich ihm mein Ohr leih’und lach’ über’s
Gehörte
Wie über fremde Leiden?… Als wär’ich längst
gestorben.“).

Dieser Text veranschaulicht nicht nur die Distanz zum eigenen Ich des Dichters (dem empirischen), sondern auch den Abstand zu jenem „Fremden“ („Şi cînd gîndesc la viața-mi, îmi pare că ea cură / Încet repovestită de o străină gură…” – „Und denk’ich an mein Leben, so scheint es hinzugleiten / Leise und nacherzählt von einem fremden Munde“), der sich zwischen den Dichter und seine weltliche Existenz stellt.

Die Perspektive, auf die ich mich beziehe, setzt gleichzeitig ein *metaphysisches* Verständnis nicht nur des Ich voraus, sondern auch des Du (des anderen), ähnlich wie in *Glossă (Glosse)* und in weiteren Texten.

Das Gedicht *Cînd te-am văzut, Verena* (*Als ich dich sah, Verena,* ca. 1876), – das bis zu einem gewissen Punkt als mit *Une Charogne* vergleichbar betrachtet werden kann, schockierender sogar als der Baudelairesche Text, weil hier die „Obduktion“ am lebenden Körper vorgenommen wird, ist vielleicht der überraschend modernste Ausdruck der Neigung zur Verinnerlichung des Todes:

„Te miri atunci, crăiasă, cînd tu zîmbeşti, că tac:
Eu idolului mîndru scot ochii blînzi de şerpe,
La rodul gurii tale gîndirile-mi sunt sterpe,
De cărnurile albe eu fălcile-ți dizbrac.

Şi pielea de deasupra şi buzele le tai,
Hidoasa căpățînă de păru-i despoiată,
Din sînge şi din flegmă scîrbos e închegată.
O, ce rămase-atunci naintea minții-mi? Vai!

Nu-mi mrejuiai gîndirea cu perii tăi cei deşi,
Nu-mi pătrundeai tu, idol, în gînd vrodinioară;
Pentru că porți pe oase un obrăzar de ceară,
Păreai a fi-nceputul frumos al unui leş.”

(„Da staunst du, Königin, daß ich schweig’, wenn
du lächelst:

Bei der Frucht deines Mundes sind meine
Gedanken steril,
Dem stolzen Idol steche ich die zahmen
Schlangenaugen aus,
Vom weißen Fleische leg ich dir die Kiefer frei.

Und die Haut darüber und die Lippen zerschneide
ich.
Der scheußliche Schädel ist nun unbehaart,
Mit Blute und Speichel ist er eklig verklebt,
Oh, was ist denn vor meinem Geist geblieben? Oh
weh!

Du hast mein Denken nicht berauscht mit deinem
dichten Haar,
Bist mir du, Idol, nie in den Verstand gedrungen;
Weil du auf Knochen'ne wächserne Maske trägst –
Du schienst der schöne Anfang einer Leiche zu
sein.“).

Diese Art der „erotischen“ Dichtung verstößt völlig gegen die Tradition und ist auch in der späteren europäischen Lyrik nicht allzu oft anzutreffen.

Die Tendenz zur Verinnerlichung des Todes vertieft sich auch in die Substanz des Gedichtes als Gedicht. In einem erst seit einigen Jahren zugänglichen Text (s. den XV. Band der Ausgabe Perpessicius–Creţia–Vatamaniuc, Bucureşti, 1993, S. 928), den Eminescu auf Deutsch schrieb, treffen wir die folgenden Zeilen an:

„O Lebensglück wie bist du hingeschwunden
Vergilbte Blätter – die Gedanken fallen
Ich sage lebewohl den trauten Stunden
Und meinen süßen Liedern allen, allen.

Vergessen und verriegelt im schwarzen Kasten

Ich gehe fort und singe sie nie wieder,
Mein Leben fliehen wird ja ohne Rasten,
Vergessenheit vertrocknet meine Lieder.

Todt seid ihr nun, ich muß von hinnen scheiden...“

Die Lieder / die Gedichte sind also „todt“. Der Text bietet keine Erklärung zu dieser Sicht des Werkes an, die auch in weiteren Dichtungen zu finden ist. Wir finden sie aber in der Variante (A1) des Poems *S-a dus amorul (Die Liebe ist vergangen)*, wo der sechste Vers lautet:

„Cadavrul lor cel rece.“
(„Ihre kalte Leiche.“),

Hier ist also wieder von der Leiche der Lieder die Rede.

V

Es gibt bei Eminescu weitere thematische Abweichungen von der Romantik, die sich manchmal als tiefer Bruch mit ihr äußern. Dementsprechend sind zahlreiche stilistische Besonderheiten festzustellen. Beginnend mit Baudelaire und der Dichtergeneration von Rimbaud und Eminescu, entwickelt die europäische Lyrik neue Textbildungsverfahren. Unter den wichtigsten Merkmalen des neuen poetischen Stils erwähne ich hier die Häufigkeit des Oxymorons (bei Eminescu: „lumină neagră” – „schwarzes Licht; „corb alb” – „weißer Rabe“ u.a.m.), die unübliche Prädication („marea latră” – „das Meer bellt“; „rîde umbra neagră din păduri” – „es lacht der schwarze Schatten in den Wäldern”), die ungewöhnlichen Determinanten („aer de fier” – „eiserne Luft“; „rugăciune parfumată” – „parfümiertes Gebet“), die Umkehrung der Raumordnung („Din crengi de arbori mîndri să cadă stele coapte“ – „Von Ästen schöner Bäume sollen

reife Sterne fallen”), die außergewöhnliche Vervielfältigung („caravane de sori“ – „Karawanen von Sonnen”; „cîrduri lungi de blonde lune” – „lange Schwärme von blonden Monden”), die irreale Chromatik („lună albastră“ – „blauer Mond”; „soare albastru“ – „blaue Sonne”).

In der traditionellen und in der romantischen Dichtung, wird das Objekt von der Farbe wie ein „Schatten“ begleitet: ersteres verleiht Existenz und bestimmt letzteres. Die Langlebigkeit des aristotelischen Denkens wird auch hiermit bestätigt. Das Prinzip der Mimesis bleibt also auch für die Romantiker vorherrschend: der Himmel ist „blau“, der Mond ist „golden“, die Felder – „grün“, die Blumen – „weiß“, „rot“, „gelb“ usw.

VI

Angefangen mit Baudelaire und Rimbaud kann eine Neigung zur Veränderung in der Beziehung Objekt-Farbe beobachtet werden. Hugo Friedrich stellt fest, sobald die moderne Zivilisation ihre technischen Fähigkeiten in Gestalt der Photographie zur Wiedergabe des Wirklichen einsetzte, „verbrauchte sich dieses positive, begrenzte Wirkliche um so schneller und die künstlerischen Kräfte lenkten sich um so energischer auf die nicht gegenständliche Welt der Phantasie.

Baudelaires Verurteilung der Photographie steht auf einer Ebene mit seiner Verurteilung der Naturwissenschaften. (…) Dieser in Baudelaire sich abspielende Vorgang ist von unabsehbarer Bedeutung bis zur Gegenwart. In einem Gespräch sagte Baudelaire: «Ich möchte rotgefärbte Wiesen blaugefärbte Bäume.» Rimbaud wird von solchen Wiesen dichten, Künstler des 20 Jahrhunderts werden sie malen.“[8]

[8] Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, erweiterte Neuausgabe, Rowohlt, Hamburg, 1985, S. 36.

In *Icoană şi privaz* (*Ikone und Fensterbrett*, 1876) lehnt Eminescu ebenfalls die photographische Art und Weise ab, das Wirkliche auszudrücken, und in *Scrisoarea IV* beginnt das, was sich bei Baudelaire als Wunsch darstellte – „blaugfärbte Pflanzen“ – Wirklichkeit zu werden:

„Şi uscat foşni mătasa pe podele, între glastre,
Între rozele de Şiraz şi *lianele albastre*…“

(„Trocken raschelt die Seid’ über Boden zwischen
den Glasvasen,
Zwischen den Rosen aus Schiraz und den *blauen
Lianen*.“)

Diese Chromatik, die man als irreal bezeichnen darf (Hugo Friedrich sprach von „irrealen Farben“), neigt dazu, in den so genannten posthumen Gedichten und deren Varianten beherrschend zu werden, wenn auch nicht mengenmäßig, so doch im qualitativen Sinne. Diese Tendenz bewirkt eine Veränderung der realen chromatischen Ordnung und führt zu einem neuen Verhältnis Objekt-Farbe, gleichzeitig aber auch zu einer neuen Raum – und Zeitordnung innerhalb der Welt der Dichtung. Das Mimesis-Prinzip scheint wohl aufgegeben worden zu sein. Das Objekt wird zuweilen zum „Schatten“ der Farbe. Wie in der modernen Malerei nach van Gogh erreicht die Farbe eine bedeutsame Vorherrschaft - bedeutsam in all dem, was man die Neuordnung des Wirklichen nannte.

Eine Analyse der Chromatik in der Lyrik Eminescus – so kurz gehalten sie auch sein mag – würde den Rahmen dieses Textes überschreiten. Ich werde mich also im folgenden auf einige Bemerkungen zur Metapher der *schwarzen Sonne* beschränken. In Verbindung mit einer ersten Variante des Verses 561 aus *Memento mori*, wo Eminescu „soare albastru“ („blaue Sonne“) anstelle von „soare alb“ („weiße Sonne“) schrieb (Opere, V, S. 118),

meinte Perpessicius, daß dies ein „lapsus calami“ sei. Die Frage, die sich hierbei aufdrängt, wäre die folgende: wenn man aus den zahlreichen Texten Eminescus dichterische Bilder wie beispielsweise: „cer verde“ („grüner Himmel“), „lună albastră“ („blauer Mond“), „vînt verde“ („grüner Wind“), „timp înverzit“ („ergrünte Zeit“), „mireasmă albastră“ („blauer Duft“) u.a.m. zusammenträgt, dürfen sie dann alle als *lapsus calami* gewertet werden?

Die Chromatik der Sonne ist bei Eminescu nicht auf das erwähnte Beispiel begrenzt, das so aus dem Kontext gerissen einer besonderen Bedeutsamkeit entbehren mag. In verschiedenen Texten erscheint die Sonne „roş“ („rot“), „de aur“ („golden“), „roz“ („rosa“): „aurora celor doi sori în haine roz…“ („die Morgenröte der beiden Sonnen im rosa Kleid…“, in *Umbra mea – Mein Schatten*, Opere, VII, S. 139). Sieht man von der Verdoppelung der „rosa Sonne“ ab, so scheint nichts Ungewöhnliches vorzuliegen – bis man zu dem Horizont einer paradoxen Farbe gelangt: „soare negru“ („schwarze Sonne“).

Baudelaire spricht in einem bekannten Text von „une forme spectrale“, die zugleich „noire et pourtant lumineuse“ ist; und er fügt noch hinzu: „Je la comparerai à un *soleil noir* si l’on pouvait concevoir un astre noir versant la lumière et le bonheur…“ (*Le désir de peindre*)

Eminescu „entdeckt“ ebenfalls ein schwarzes Strahlen-häufig in seinem Werke anzutreffen: „stele negre“ („schwarze Sterne“), „lună neagră“ („schwarzer Mond“), „foc negru“ („schwarzes Feuer“), „oglindă neagră“ („schwarzer Spiegel“), „raze negre“ („schwarze Strahlen“), „lumină neagră“ („schwarzes Licht“), „soare negru“ („schwarze Sonne“) und eine strahlende Dunkelheit „noapte aurită („vergoldete Nacht“), „corb alb“ / („weißer Rabe“), „întuneric trandafiriu“ („rosafarbene Dunkelheit“), „întuneric roşu“ / („rote Dunkelheit“), ohne dabei wie von einer „immer schöneren Schönheit“ (Baudelaire) inspiriert zu sein, obwohl in einem Jugendwerk ein ähnliches Motiv zu

finden ist: „Ochii săi mari, căprui ardeau ca un foc negru“ (Seine großen, hellbraunen Augen brannten wie ein schwarzes Feuer“, *Geniu pustiu – Unfruchtbares Genie)*. Die Tiefe der geistigen Kraft und die Helligkeit des Wesens sind bis zu einem Punkt so geballt, daß sie sich in ihr Gegenteil verwandeln. Sie werden bei Eminescu in einem „plutonischen“ Bild vereint, jenseits dessen die Grenzen des Seins überschritten werden:

„Te-ai dus copilă…
Unde din mări ca plumbul sori negri se ridică
Unde-n lumina neagră şi întuneric roş
Sclipesc ca şi cărbunii demonii fioroşi“

(„Du gingst von dannen Kind…
Dahin, wo aus den bleiernen Meeren schwarze
Sonnen aufsteigen
Wo in dem schwarzen Licht und im roten Dunkel
Die Grausamen Dämonen wie Kohlen leuchten.“)

Dieser text – eine Stelle aus den Varianten zu *Gemenii* – kennzeichnet nach unserem Dafürhalten einen der Höhepunkte in der Entwicklung der dichterischen Chromatik der modernen Lyrik bis zum heutigen Tage.

Apollinaire schrieb ein einziges Mal – und dies viel später – in einem posthum erschienenen Gedicht: „soleil noir“; Gottfried Benn sprach von der „schwarzen Sonne“, und bei Saint-John Perse finden wir die Metapher der „grünen Sonne“.

Die „blaue Sonne“ bei Eminescu, die ich vorhin erwähnt habe, wird jedoch sozusagen „in den Schatten gestellt“ durch dieses schwarze Strahlen, das aus der Tiefe des Wesens leuchtet und als letzter Zufluchtsort einer sinnlichen Irrealität dient, einer zugleich kompensatorischen wie beängstigenden Irrealität, einer „dämonischen“ ebenfalls, deren schwarzes („plutonisches“) Feuer wie ein Memento

wartet. Dieses schwarze Feuer ist gleichzeitig ein Zeichen des Bruchs in der Bedeutungsordnung des Wirklichen und in der normalen Gliederung der Ereignisse. Die fast physische Beschaffenheit dieses Bildes, die jene der „schwarzen Sonne" überschreitet, die wir in einem als Gelegenheitsdichtung geschriebenen Sonett (*L'éclatante victoire de Sarrenbruck*) bei Rimbaud antreffen, das zumindest, was die Chromatik betrifft, vom Dichter selbst als von „einer bunten belgischen Gravur beeinflußt" bezeichnet wird, ist bedingt durch die Vervielfältigung der Schwarzen Sonne, ein dichterisches Mittel, welches diesem durch Imagination erlebten Gefühl eine einmalige lyrische Kraft verleiht. In der Umgebung von solchen Texten Eminescus befinden wir uns weit entfernt von der Nervalschen Metapher des „Soleil noir de la Mélancolie" in *El desdichado* aus *Les chimères*. Der Autor von *Memento mori* und *Gemenii* ist somit meines Erachtens der einzige europäische Dichter, in dessen Werk das Bild der *schwarzen Sonne* wiederholt vorkommt - sechsmal in fünf verschiedenen Texte (Opere, IV., 302, 418, 473; V., 645; VI., 86-87).

VII

Es wäre wohl überraschend, wenn ein Lyriker wie Eminescu der seine Poesie solcherart gestaltete, nicht völlig modern über das Dichten gedacht hätte. Für ihn ist die Dichtung in *Criticilor mei* (*Meinen Kritikern*), *Icoană şi privaz* oder *Pustnicul (Der Anachoret)* „Auswählen", geistiges „Destillieren" des Lebens, Nachdenklichkeit, „kühles Denken".

Seine Auffassung vom poetischen Schaffen gesteht einerseits eine Tendenz zur Entsubjektivierung des Lyrischen ein, textuell ausgedrückt in *Criticilor mei*:

„Pentru-a tale proprii patimi,
Pentru propria-ți viață,
Unde ai judecătorii,

Nenduraţii ochi de gheaţă?“

(„Für dein'eig'nen Leidenschaften,
Und für dein eigenes Leben,
Wo hast du wohl nun die Richter,
Die unerbittlich eis'gen Augen?“),

andererseits – ein tiefes Mißtrauen den künstlerischen Formen gegenüber wie in *Îmbătrînit e sufletul în mine* (*Alt geworden ist in mir meine Seele*).

„Ah, ce-i cuvîntul, ce-i culoare, sunet,
Marmura ce-i, pentru ce noi simţim?“

(„Oh, was ist das Wort, was ist die Farbe, Ton,
Der Marmor, was ist er, wofür wir fühlen?“).

In dieser Hinsicht ist seine ästhetische Auffassung jener von Mallarmé oder Valéry vergleichbar, der in einem Artikel über Lafontaine schrieb: „Poésie ist eine tief skeptische Kunst. Sie setzt eine außerordentliche Freiheit gegenüber unseren eigenen Gefühlen voraus.“[9] Eminescu rechtfertigt aus der Perspektive der südosteuropäischen Literatur die bekannte Meinung von Hugo Friedrich, „moderne Dichtung ist eine kühle Angelegenheit geworden“.[10]

Die Poesie von Mihai Eminescu ist in der Klassik und in der Romantik verwurzelt, bringt aber zugleich auch Ideen und literarische Tendenzen der Moderne zum Ausdruck. Der Autor des *Memento mori* ist ein Wahlverwandter von Novalis und Lenau, von Hölderlin und Leopardi, strukturell betrachtet gehört sein Werk jedoch der Dichtung der zweiten Hälfte des 19 Jahrhunderts an. Er war ein Zeitgenosse von

[9] Zit. Nach Hugo Friedrich, *a.a.O.*, S. 162.
[10] Ebenda, S. 161.

Rimbaud und Nietzsche, von Wagner und Mallarmé, von Van Gogh und Dostojewski, und er strebte auf vergleichbare Weise wie diese eine Synthese zwischen der Romantik und neueren Entwicklungen in der damaligen europäischen Literatur und Kunst an.

Eminescu şi modernitatea timpului său

Rezumat

Eseul nostru pune în discuţie o formulă devenită loc comun în eminescologia românească – Eminescu ar fi „ultimul mare romantic european – formulă care situează opera poetului într-o relaţie istoric-literară falsă şi într-un orizont axiologic pe măsură.

Autorul *Gemenilor* nu este, pur şi simplu, *un romantic*, nu poate fi doar atît. Iar tentativele lui G. Călinescu de a lărgi perspectiva, în sensul înclinaţiei poetului către magia lexicală, mister şi sinestezie nu oferă imaginea hermeneutică integrală a operei sale şi nici nu fixează *locul* ei în ansamblul poeziei europene din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Studiul de faţă propune o valorizare sintetică a principalelor componente ale eminescianităţii privite comparatist: schimbarea de perspectivă tematică, abordarea lirică diferită a motivicii tradiţionale (natura, erosul etc.), reorientarea raporturilor cu eul, cromatica ireală, centrarea poemului pe axa „gîndirii reci“, „distilarea“ de substanţă subiectivă, deplasarea interesului poetic spre *metatext*.

Poezia lui Eminescu îşi are „rădăcinile“ în *clasica* şi *romantica* europeană, dar, în acelaşi timp, dă expresie specifică tendinţelor şi ideilor literare ale modernităţii. Autorul lui *Memento mori* are afinităţi elective cu Novalis şi Lenau, cu Hölderlin şi Leopardi, privită însă din punct de vedere structural, opera sa aparţine liricii din cea de-a doua

jumătate a veacului trecut. Eminescu a fost contemporan cu Rimbaud şi Nietzsche, cu Wagner şi Mallarmé, cu Van Gogh şi Dostoievschi şi a încercat, într-un fel asemănător cu ei, o sinteză între romantism şi noile dezvoltări din literatura şi cultura acelei vremi.

Eminescu – autor de expresie germană

Ioan C*ONSTANTINESCU*

Eminescu a lăsat în manuscrise sute de pagini redactate în limba germană, unele încă nedescifrate în întregime şi cu exactitate. Cele mai multe sînt „transcrieri“ (note de lectură, note ale unor prelegeri audiate la Viena sau Berlin etc.); altele sînt texte în proză: un articol politic, la vremea lui, nepublicat, un fragment din *Cezara*, maxime, notații diverse. Cîteva dintre aceste pagini sînt poezii proprii *traduse* în germană, una – împreună cu Carmen Sylva – *Märchenkönigin* (*Crăiasa din poveşti*) –, apoi *An dem Fenster…* (*În fereastra despre mare / Din castel privind apusul*), *Und bin ich todt* (*Mai am un singur dor*) şi *O Lebensglück* (*S-a dus amorul*).

La o lectură profesionistă, se poate vedea lesne că, pentru două dintre textele poetice în discuție, termenul „traducere“ (folosit şi de editorii volumului XV din seria *Opere*) este nepotrivit şi, implicit, abuziv. *An dem Fenster* şi *O Lebensglück* nu sînt, propriu-zis versiuni translate în altă limbă – şi nu doar pentru că textul/textele-matcă nu există cu substanța, semnificația şi structura din *limba „țintă“*. Mai

mult chiar, o analiză atentă a „variantelor“ celei dintîi ar putea pune întrebarea: dacă nu cumva *An dem Fenster* este *textul prim*; iar *În fereastra despre mare* şi *Din castel privind apusul* sînt… traduceri?

O Lebensglück ilustrează, la rîndul său, un alt înțeles al raporturilor „original“ – „traducere“ şi este, totodată, reprezentativ pentru una dintre tendințele de adîncime ale liricii eminesciene din etapa (numită de noi) *nevizionară* / crepusculară a creației.

Fiind inedită pînă nu demult şi integrată în circuitul hermeneutic, *O Lebensglück* trebuie transcrisă aici în întregime:

„O Lebensglück wie bist du hingeschwunden
Vergilbte Blätter - die Gedanken fallen
Ich sage lebewohl den trauten Stunden
Und meinen süßen Liedern allen, allen

Vergessen und verriegelt im schwarzen Kasten
Ich gehe fort und singe sie nie wieder
Mein Leben flichen wird (ja) ohne Rasten*
Vergessenheit vertrocknet meine Lieder

Todt seid ihr nun, ich muß von hinnen scheiden
Von nun an kann mein Auge sich (ausfinden)**

---

* Preferăm, în locul termenului „Rasten“, forma substantivală a verbului „rasten“ – a se odihni. Ea nu dă versului doar mai multă cursivitate, iar strofei acea perfecțiune (între altele – *rimică*: „Rasten“ – „Kasten“) a cărei lipsă o regretau editorii; forma propusă de noi se află în consens cu spiritul eminescian al întregii poezii şi al altora din aceeaşi vreme („Vergessenheit vertrocknet…“); *verbul devine substantiv*.

** Cuvîntul nedescifrat din versul 10 (pus de noi în paranteză) este unul din cele cîteva (e, poate, chiar singurul) ce ar corespunde „halo-ului“ semantic al textului acelei *Weltanschauung* a etapei nevizionare. Asupra raportului „Auge“ - „ausfinden“ – vom reveni mai jos.

Von nun (an), nicht die Asche von uns beiden
Wird ja sich (nun) auf dieser Erde finden

Und dich hab ich auch in Arm gehalten
Du blondgelocktes, süßes, trautes Kind.
Werde-ich ja alt, so denke-ich wie die Alten
Mein Dasein war ein Traum, mein Leben Wind."

Întrucît traducerea oferită de editori (v. *Opere*, XV, p. 928!) pare făcută în grabă şi deformează, în cîteva locuri, textul eminescian (oricum ea nu ne dă vreo idee despre frumuseţea neobişnuită a poeziei), propunem propria noastră tălmăcire, chiar dacă doar ca instrument de lucru:

Noroc al vieţii, tu, pierdut eşti - cum
Foi gălbenite – cad a mele gînduri
Spun bun rămas orelor blînde-acum
Şi cîntecelor mele dulci – în rînduri

Uitate şi închise-n negrul scrin
Le-oi mai cînta nicicînd, eu plec departe
Viaţa-mi va pribegi fără hodin
Uitarea seacă-a mele gînduri toate

Trebui' să plec de aici, voi sînteţi moarte
Ochiul meu poate-acuma a-şi răspunde
Noi doi nici de cenuşă-avea-vom parte
Pe-acest pămînt nu s-o afla niciunde

În braţele-mi ţinut-te-am şi pe tine
Cu păr buclat blond dulce copil blînd.
Bătrîn's – gîndesc precum cei din vechime
Fiinţa-mi vis a fost, viaţa mea vînt.

Ar fi inexact şi insuficient să afirmăm doar că *deosebirile* dintre *O Lebensglück* şi *S-a dus amorul* (text apărut în

„Familia“, în primăvara anului 1883) *sînt numeroase şi importante*. Despre cea dintîi, editorii precizează: „*Inedită.* Traducerea poeziei“, (*S-a dus amorul*, n.n.) „Situabilă între 1876 şi 1879“[1]

Chiar o simplă punere a lor în paralelă, fără a intra în adîncimea întregului *corpus* de versiuni ale poeziei, relevă cîteva fapte pe care le aşezăm aici în prim plan, cu intenția de a reveni asupra lor:

1.**a.** *S-a dus amorul* este o elegie scrisă în iambi octo-septosilabici – potriviți cu tonalitatea „romanței“ –, saturată de o „zgură“ existențială specifică, de reminiscențe subiective (ale eului empiric) şi de un regret sentimental temperat doar de gîndul filosofic al incompatibilității erosului *sfînt* cu lumea realului. În versiunea considerată ultimă, citim despre cînturile de care se desparte:

„Din ce noian îndepărtat
Au răsărit în mine!
Cu cîte lacrimi le-am udat
Iubito, pentru tine!

Cum străbăteau atît de greu
Din jalea mea adîncă,
Şi cît de mult îmi pare rău
Că nu mai sufăr încă!“ (s.n.)

b. *O Lebensglück*, scrisă în registrul descendent al endecasilabilor iambici, se constituie în contrariul elegiei, nu mai păstrează nimic din *plîngerea* erosului a celuilalt text. „Tema“ însăşi este *alta* şi ea e tratată cu o detaşare, cu o neutralitate asemănătoare celor din *Melancolie*. În *S-a dus amorul*, există o strictă relație deterministă între iubire şi cîntec, cea dintîi este *cauza* celuilalt:

---

[1] Eminescu, *Opere*, vol. XV, p. 928.

„S-a dus amorul, un amic
Supus amîndurora
Deci cînturilor mele zic
Adio tuturora.“ (s.n.)

O Lebensglück pare să fie spațiul liric pur, acela al *cauzalității*: „rămasul bun“ („Lebewohl“) spus „cîntecelor dulci“ nu are nici o pricină aparentă. *Trecerea* de la un text la altul (fără a implica vreo determinare, vreo cronologie) este aceea de la elegie, la expresia senină/cristalină, s-ar zice: *anorganică* a lepădării de sine și de operă – una dintre temele centrale ale eminescianității.

2. **a.** Doar șase versuri din *S-a dus amorul* trimit la *O Lebensglück*:

„Deci cînturilor mele zic
Adio tuturora.

Uitarea le închide-n scrin
Cu mîna ei cea rece.
Și nici pe buze nu-mi mai vin,
Și nici prin gînd mi-or trece.“ (s.n.)

b. Acești iambi octo-septosilabici nu sînt însă „puternici“ (cu un termen al lui Eminescu din *Iambul*) ca endecasilabii din *O lebensglück*, unde expresia poetică nu recurge la personificări și se menține la nivelul impersonal/neutral al întregului text. În cuprinsul său, erosul obsedant, ce copleșește cele 48 (patruzeci și opt) de stihuri din *S-a dus amorul*, e diluat, chiar dacă, pe de altă parte „rezumat“, în versurile 13-14. De asemenea, trebuie remarcat și amănuntul, nu lipsit de semnificație, că erosul, „exilat“ în cele două versuri, este cu adevărat marginalizat tematic, deposedat de substanța lirică de expresia ce-i dă un simplu caracter de reminiscență:

„Und dich hab ich auch in Arm gehalten
Du blondgelocktes, stißes, trautes Kind.“

3.**a**. În *S-a dus amorul*, „norocul“ este *iubirea*:

„Şi poate că nici este leac
Pe-o lume de mizerii
Pentr-un atît de *sfînt noroc*
Străbătător durerii!“;

b. *O Lebensglück* pare să ne propună un alt înțeles al celui care schimbă radical substanța însăşi a textului: „dulcile cîntece“ pe care le „seacă uitarea“ şi „sînt acum moarte“ – *ele* au constituit „norocul vieții“, *Acest nou* „Lebensglück“ nu mai este „sfînt“, chiar dacă „profanitatea“ lui intertextuală îi dă un *dublu* oglinditor (posibilitatea unui *joc secund* metatextual) ce nu este încă epuizat ca semnificație de ideea devenită loc comun că „orice text este absorbție şi transformare ale unui alt text“[2].

Se ştie că în legătură cu perspectiva intertextuală, Michel Butor considera textul „o operă colectivă“(!), iar Roland Barthes afirma că el e deschis unui anume „dincolo“, în înțelesul că el e repus astfel în circuitul „socialității“ (*Le plaisir du texte*). Cît priveşte relația mereu discutată dintre intertextualitate şi comparatism, ea trebuie reactualizată dincolo de ceea ce se înțelegea, în anii ’60-’70, prin „influență“, „confluență“, „determinism tematic“ etc. Intertextualitatea a preexistat tuturor acestor concepte şi teorii; ştim bine că opera apare, există, se defineşte şi îşi constituie identitatea într-un proces continuu în care „reliefurile“/valorile sînt interdependente.

[2] v. Julia Kristeva, *Recherches pour une semanalyse*, Paris, 1969, p. 146 şi 181-182.

În plan mare, prin recursul frecvent (explicit şi implicit) la autori din numeroase literaturi ale lumii[3], ca şi prin existenţa, în cazul mai multor texte ce le cuprinde, a multor versiuni (unele de ordinul zecilor) ale uneia şi aceleiaşi poezii, creaţia eminesciană se dovedeşte unul dintre cele mai cuprinzătoare şi mai fertile teritorii pentru analiza comparatist-intertextuală.

În plan restrîns, adică acela al comparatismului interior – în corpusul intitulat *S-a dus amorul*, *O Lebensglück* are un loc aparte şi dobîndeşte un altfel de *dincolo* (decît cel de mai sus), prin transcenderea celorlalte texte „gemene"; el se află pe drumul metatextualităţii şi trimite la un proces similar din corpusul *Melancolie*[4]. Paradoxul *metamorfozei* ce se produce în *O Lebensglück* – pentru că ea nu duce doar la/nu e doar o „transcendenţă textuală a textului" (în înţelesul lui G. Genette) – este că ea „izolează", într-un fel, varianta germană, tematic şi prin haina lingvistică, dar, totodată, prin tendinţa de a deveni *autocomentariu*, o readuce în perimetrul socialităţii şi în orizontul modern al înţelegerii „poeziei ca marfă"[5].

Este necesar să remarcăm, în acest loc şi faptul că versurile 5-6 din *O Lebensglück* se află în manuscris (2.280, 27r) şi în varianta (interesantă şi pentru sociologia literaturii):

„Vergessen und verstaubt im schwarzen Schrein
Ich gehe fort und songe" (desigur: „singe" – n.n.) *euch* nie wieder (s.n.)

---

[3] v., între altele, Viorica S. Constantinescu, *Intertextuarea faptului de cultură în poezia lui Eminescu*, în *Studii eminescologice*, I, Cluj, 1999, p. 58-68.

[4] v. studiul nostru *Melancolie. O analiză structurală*, în *Caietele Mihai Eminescu*, VI, 1985, p. 175-185.

[5] v. studiul nostru *„Cazul" Eminescu*, în *România literară*, nr. 20/1999, p. 11-17.

(„Uitate, prăfuite-n negrul scrin
Eu plec şi nu *vi* le mai cînt vreodată“ – s.n.) ,

variantă ce întăreşte înțelesul dat de noi socialității prin obiectivare a textului, chiar dacă ea o face în registru negativ. În acelaşi timp acel „ich gehe fort“ – „eu plec (departe)“, „mă depărtez“ – ne duce cu gîndul la lepădarea în stil „rimbaldian“ de operă.

Cu premizele oferite de cele două texte, am putea schița deja o concluzie: *O Lebensglück* nu este traducerea poeziei *S-a dus amorul*, considerată şi de Maiorescu, în ediția sa, drept versiune definitivă. Am văzut că ar fi într-adevăr inexact să ne referim numai la „deosebirile“ dintre cele două întruchipări lirice; ele nu sunt doar numeroase şi se află la toate nivelele textelor, ci coboară atît în adîncimea lor, încît înlesnesc *metamorfoza* din *O Lebensglück* şi îi conferă acestuia o semnificativă autonomie.

Poemul în varianta germană, cu o *altă axă tematică*, e mult mai concentrat şi pare „evoluat“ față de versiunea editată de Maiorescu. O astfel de afirmație riscă să tulbure nu doar ordinea cronologică existentă a componentelor corpusului *S-a dus amorul* şi dispunerea lor „ierarhică“, ci să şi deruteze; nu se poate vorbi despre o devenire lineară în ansamblul axiologic al nici unei mari opere. Ca şi în cazul altor poeți, lirica eminesciană a ultimilor ani ai creației (fapt confirmat şi de numeroase „postume“ ori versuri tîrzii ale unor poeme din tinerețe) ajunsese (lucru ştiut de multă vreme) la o constantă excelență a expresiei. *O Lebensglück* o dovedeşte încă o dată, în mod poate neaşteptat. Dacă acceptăm deci, ca perspectivă interpretativă, afirmațiile de mai sus despre caracterul mai *concentrat* al substanței lirice şi, implicit, forma ei mai „evoluată“ în „varianta“ germană a poemului, am putea avansa o altă dublă ipoteză.

La sfîrşitul lunii martie sau la începutul lunii aprilie 1883, Eminescu îi oferea lui Iosif Vulcan, pentru „Familia“, şapte poezii, între ele – şi *S-a dus amorul*. El i-a dat

directorului revistei, desigur, nu manuscrisele descifrate şi publicate şaizeci de ani mai tîrziu de Perpessicius, ci textele *scrise pe curat*. Ştim cu certitudine că, în lunile care au urmat pînă la apariţia ediţiei Maiorescu, poetul, potrivit obiceiului său, a mai revenit asupra lor. Nu putem fi însă siguri că versiunea din „Familia“ datează *chiar* din anul 1883, aşa cum nu putem exclude cu totul, în perspectiva aserţiunilor noastre anterioare, posibilitatea de a data *O Lebensglück* mai tîrziu (poate cu 1-3 ani) decît o fac editorii din urmă ai *Operei*. Şi nu ne gîndim doar la faptul (mai mult marginal) că Eminescu a scris în limba germană nu numai în perioada studiilor la Viena şi Berlin. Iar argumentele noastre nu sînt, pur şi simplu, de ordin „stilistic“, ci se întemeiază pe acea altă *Weltanschauung* din care emană *O Lebensglück* şi, mai ales, au în vedere dialectica interioară a operei ce tinde, şi în cazul acestui text (adică al corpusului *S-a dus amorul*), spre *metatextualitate*.

S-a remarcat deja că „multiplele versiuni, pe care Perpessicius le grupează şi datează cu pricepere, arată cît de mult a fost preocupat poetul să dea poeziei o formă cît mai artistică, ceea ce l-a făcut s-o reia mereu între 1876 şi 1883“.[6] De una dintre ele (probabil din 1876), *O Lebensglück* se dovedeşte mult mai apropiată tematic decît de versiunea finală. Trei dintre cele şapte strofe ale ei trimit la „varianta“ în limba germană:

„Cum s-a dus norocul vieţi-mi?
Şi răsună tristă ora
Cînd la cînturi zic adio –
Tuturora, tuturora.

Nişte frunze-ngălbenite
Le închid în negrul scrin,

[6] D. Murăraşu, M. Eminescu, *Poezii,* volumul al II-lea, *Comentarii eminesciene*, Editura Minerva, 1982, p. 336.

Nici prin gîndu-mi n-or mai trece,
Nici pe buze nu-mi mai vin –

Însoțit de umbra vieți-mi,
Plec şi-n veci n-oi mai veni,
Nici cenuşa noastră-n lume,
Scumpo! nu s-a întîlni.“ (*Opere*, vol. III. p. 27)

Începînd cu strofa a patra, varianta aceasta (intitulată după primul ei vers) „cade” în elegiacul erotic întreținut şi de cîteva *versuri migratoare* („Şi eu totuşi a mea tîmplă / De-a ta tîmpl-am răzimat”; „Tînguiosul glas de clopot”; „Unde-i teiul cu-a sa umbră, / Cu-a lui flori pîn-în pămînt…”) care, mai curînd, scad tensiunea lirică a textului. În plus, e schițat aici „determinismul” *iubire – lepădarea de „cînturi”*, mult mai limpede exprimat în versiunea finală *S-a dus amorul*, cum am văzut deja. „Uitarea” şi „norocul” sunt şi ele altele decît cele din *O Lebensglück*: cea dintîi e *uitarea de sine* prin eros, celălalt – *norocul* dobîndit prin el.

În cel mai interesant vers: „Însoțit de *umbra* vieți-mi…“ (s.n.), nu lipsit de o anumită notă enigmatică, Eminescu foloseşte un discret procedeu de intertextualitate cu gîndul Psalmistului (38, 9 şi 102, 14-16), sau al lui Iov (8, 9): „zilele noastre pe pămînt nu sunt decît o umbră”, procedeu consolidat în finalul versiunii *Cum s-a dus norocul vieți-mi?* de o altă trimitere la textul biblic: „Vis e viața omenească”. Deşi această formă a poeziei sfîrşeşte pe un ton de o filozofare elegiac-discursivă, cu accente subiective saturate de o experiență erotică nefericită, ea însăşi… „intertextuală”, („Unde-i teiul cu-a sa umbră, / Cu-a lui flori pîn-în pămînt – / Vis e viața omenească, / Iar norocul un cuvînt!”), departe de *seninătatea* şi de *neimplicarea* eului din *O Lebensglück,* remarcile noastre imediat anterioare se justifică. Ele atrag atenția asupra unor componente ale acelei specifice *Weltanschauung* din varianta în limba germană existente încă într-una dintre primele versiuni ale corpusului *S-a dus amorul*.

Cît despre versurile conexate mai sus în circuitul intertextualității – şi asta în dublu sens, acela interior, cu deschidere spre alte versiuni, mai ales către *O Lebensglück*, celălalt, extensiv pînă la *Cartea Cărților* –, se cuvine să ne întrebăm asupra înțelesului tăinuit în versul 9 din *Cum s-a dus norocul vieți-mi?*: „Însoțit de umbra vieți-mi”, chiar dacă enigma lui va rămîne intactă. În acest loc al demersului nostru hermeneutic, fără a neglija totuşi contextele asemănătoare în care *metafora umbrei* apare în alte poeme (dar şi fără a intra aici în amănunte), propunem un răspuns constituit pe nivele de semnificație.

„Umbra vieți-mi” ar putea fi:

1. experiența eului empiric, a nefericirii erotice ce transcende elegia, de unde şi refuzul revenirii („Nici cenuşa noastră-n lume…”);
2. sau „umbra” acelei experiențe, *cînturile* de care nu se poate totuşi lepăda. Această limitare – „totuşi” – este un element constitutiv al textului eminescian, iar versul „Le închid în negrul scrin” e formulat (remarcă strict necesară) *la prezent*. De aici, poate, evocarea „armoniei” şi a „oarelor de uitare şi noroc”;
3. în sfîrşit, „umbra vieți-mi” poartă înțelesul fundamental / definitiv (ca şi în *Apari să dai lumină, Glosă* şi alte texte esențiale) al *trecerii* pămînteşti, zădărniciei şi morții din gîndul Psalmistului (38, 9: „Deşi ca o umbră trece omul, dar în zadar se tulbură”) sau al Eclesiastului: „Căci cine ştie ce este de folos pentru om în viață, în vremea zilelor sale de nimicnicie pe care le trece asemenea unei umbre” (6, 12).

În afară de *O Lebensglück*, corpusul intitulat *S-a dus amorul* cuprinde 17 (şaptesprezece) versiuni, unele dintre ele cu numeroase variante colaterale, de la cîteva versuri la cîteva strofe. Cum poezia nu este, pur şi simplu, o *elegie erotică*, o „romanță” compatibilă, la toate nivelele ei, cu o

linie cantabilă tradițională, ci conține și pasaje *disonante*, la nivelul tematic, precum şi la acela al expresiei, el ar merita publicat separat, într-o carte de mici dimensiuni, împreună cu notele şi comentariile lui Perpessicius, D. Murăraşu ş.a., ca şi cu acelea la care textele ne mai obligă. Motivația acestei afirmații este aproape superfluă. O formulăm totuşi, întrucît ea poate fi verificată şi în cazul altor „corpusuri" de texte eminesciene:

1. *S-a dus amorul* (inclusiv *O Lebensglück*) este asemenea unui „laborator" poetic unde textele se supun / sunt supuse unei mişcări „browniene" aparent haotice, cu ruperi de ritm în planul temelor iubirii şi ale morții, ca şi în orizontul formelor – aici: prin aplecări stilistice părelnic tradiționale, dincolo: prin îndrăzneli moderne neaşteptate –, cu „repetiții" şi reveniri obsedante, ca într-un vîrtej liric derutant la nivelul receptării, stăpînit însă de *ochiul „anorganic"* din versiunea în limba germană, ce „corespunde" *neînduraților ochi de gheață* din varianta C a *Criticilor mei*;
2. în acest „laborator", comparabil ca spațiu de „prelucrare" şi transcendere tematică şi de plămădire, la vedere, a esențelor lirice cu corpusurile *Melancolie, Scrisori, Mai am un singur dor, Luceafărul* sau *Gemenii*, Eminescu „experimentează", pînă la starea poetică limită, o intertextualitate amplu orchestrată la care ne-am mai referit;
3. cu toată această dezvoltare arborescentă (s-ar zice: *asiată*) a întregului, *S-a dus amorul* are o „țintă", un *drum*, o deschidere, chiar dacă ele se situează / sunt orientate spre interior, „înlăuntrul" eului şi al poemului ca poem. Faptul la care ne referim este semnul acelei *unități* „psihologice şi sentimentale" a „seriei de poezii încredințate «Familiei»" (Perpessicius, şi nu numai a lor, n.n.). Cu o asemenea opinie, marele editor se afla în continuarea unei afirmații făcute de Nicolae Iorga

într-o cuvîntare academică tocmai despre volumul I din seria de *Opere*: „Se înşiră apoi, rupte şi în această ediţie dela locul lor, tînguirile, de o aşa de duioasă rezervă, cu adînc respect pentru ce a fost, din *S-a dus amorul,* din *Cînd amintirile,* din sfîşietorul *Adio,* din *Ce e amorul,* din *Pe lîngă plopii fără soţ* etc., etc. Se va ajunge astfel pînă la adînca fabulă dureroasă cu tîlc din *Luceafărul*”[7].

Unitatea despre care vorbea Perpessicius este, în *S-a dus amorul,* nu doar una *psihologică* şi *sentimentală*: ea implică întreaga *Weltanschauung* a lui Eminescu, deci, implicit, şi conştiinţa sa poetică. Dacă este aşa, credem că următoarea aserţiune a lui Perpessicius se cuvine, în primul rînd din acest motiv, uşor corectată. Ea sugerează o anume *ruptură de nivel* între variantele de început („ieşene”) şi celelalte („bucureştene”) ale corpusului:

„Cu excepţia întîilor patru versiuni: a), b), c), d) – còpii de aproape înrudite ale unei aceleiaşi forme primare – toate versiunile celelalte, cîte urmează de la A la G^3 aparţin aceluiaşi moment depresionar al iubirii poetului şi se situează între 1880-1882”[8].

Am văzut deja că versiunea c) (a perioadei de Iaşi) este mult mai apropiată de *O Lebensglück* decît varianta din ediţia Maiorescu. Dar, cum sugeram şi mai sus, versiunile următoare nu se constituie în trepte urcătoare spre forma finală. De pildă, versiunea d) e nehotărîtă şi marchează un „recul” în raport cu cea anterioară:

„Cum se poate să plec astfel
Fără gînd de-a mai veni…”,

---

[7] Nicolae Iorga, *Eminescu în şi din cea mai nouă ediţie,* Bucureşti, 1939, p. 20.

[8] *Opere,* vol. III, p. 26.

față de:

„Însoțit de umbra vieți-mi
Plec şi-n veci n-oi mai veni.”

Începînd însă cu versiunea A1 – existentă în două variante –, „ținta” textului, care, în opinia noastră, este concentrarea în cel mai înalt grad expresivă din *O Lebensglück* devine treptat limpede, deşi „tălmăcirea” enigmaticelor versuri din textul german („O Lebensglück wie bist du hinge – schwunden” sau „Vergessenheit vertrocknet meine Lieder”) rămîne mereu inconsecventă. În fond, întrebarea pe care o pune versiunea „înstrăinată” lingvistic este aceea privitoare la motivul *lepădării de operă*:

„Verglibte Blätter die Gedanken fallen
Ich sage lebewohl den trauten Stunden
Und meinen süßen Liedern allen, allen.”

Motivul acesta apare şi în alte poezii (în afara corpusului de texte aici în discuție), precum şi într-o scrisoare către Slavici, dar nicăieri nu găseşte o „explicație” de substanță venită din interiorul conştiinței poetice eminesciene şi din straturile de adîncime ale poemului ca *S-a dus amorul.* În versiunea A1 şi în prima ei formulare, citim:

„*Eu nu mai am de spus nimic*
    Răsună tristă ora
Cînd cînturilor mele zic
    Adio tuturora.

Le voi închide-n negru scrin
    A vieții toamnă rece
Căci nici pe buze nu-mi mai vin
    Şi nici prin gînd mi-or trece.” (s.n.)

Perpessicius vorbea, în cazul acestei versiuni, despre „dedublarea şi detriplarea formelor” care (şi aici trebuie să-l contrazicem!) nu pot fi „opera editorului”[9]; ele există *aşa* în manuscrise, iar deosebirile (pe care nu le putem comenta pe larg aici) nu sunt doar de subţire nuanţă. O dovedeşte chiar varianta paralelă a celei de mai sus din A1:

„Cum nu mai am să cînt nimic
Răsună tristă ora
Şi cînturilor mele zic
Adio tuturora

Le voi închide-n negru scrin
De orice zîmbet rece
Căci nici pe buze nu-mi mai vin
Şi nici prin gînd mi-or trece.” (s.n.)

O detriplare foarte interesantă îşi află versul 6 din A1:

„*Cadavrul lor cel rece*” (s.n.),

unde este vorba despre „cadavrul” cînturilor, cu o expresie foarte modernă (după ştiinţa noastră, fără echivalent în epocă), iar ea duce pînă la ultimele consecinţe o înclinare a liricii baudelaireene numită de Walter Benjamin, cu referire la *Une Charogne* „a vedea cadavrul dinăuntru”, ca şi ceea ce considera John E. Jackson „identificarea eului cu moartea”[10]. Versul „Cadavrul lor cel rece” nu consolidează doar temele morţii din întreg corpusul românesc *S-a dus amorul*, ci şi le „tălmăceşte” (*avant la lettre*) – deşi „poezia nu are a descifra” (l-am citat pe Eminescu însuşi –, adîncindu-le, pe cele „condensate” în *O Lebensglück*:

---

[9] *Ibidem,* p. 28.
[10] v. cartea editată de noi: *Eminescu im europäischen Kontext,* Augsburg–München, 1988, p. 32 şi urm.

„Todt seid ihr nun…”
(e vorba din nou despre propriile-i cînturi)
Von nun an, nicht die Asche von uns beiden
Wird ja sich nun auf dieser Erde finden.”

Textul german ne permite, cu clarificarea oferită de versul detriplat din versiunea A1, să propunem următoarea ipoteză hermeneutică: „Die Asche von uns beiden” („cenuşa noastră a amîndurora”) nu mai este a celor doi foşti iubiți, ci *a poetului* şi *a cîntului său.* De la „romanța” *S-a dus amorul,* în *O Lebensglück* se face trecerea la ceea ce numeam deja *lepădarea de operă*, în acest loc, mai limpede, prin „moartea” ei. Aflăm aici poate *adîncirea în imagine* a ideii lui Hegel despre „moartea artei”.

Impasul acesta are drept „cauză” o dublă imposibilitate: una existențială şi alta de creație (de *poiein*). Ea rămîne însă *enigmatică*, deşi textul dă mereu expresie nevoii de a o „tălmăci”, aşa ca în versiunea C (ms. 2277, 80-81) – „Nu-mi spune lira mea nimic / Au amuțit sonora” – (reluată într-o dedublare a versiunii D1), sau ca în B^3, unde pe de o parte, enunțul este mai direct şi mai subiectiv şi numeşte o reciprocitate neechivocă a despărțirii definitive:

„*Ne mai putînd să-mi dați nimic*
Vă sună tristă ora,
Deci cînturilor, eu vă zic
Adio tuturora”(s.n.),

pe de altă parte, intervine un paradoxal „sentimentalism”, gestul neaşteptat de a le *proteja* de „nenduraţii ochi de gheaţă” proprii:

„Ah, le *ascund* în negrul scrin
De-a mea privire rece…” (s.n.)

Cu enigma sa nu mai puțin intactă, *S-a dus amorul* este unul dintre cele mai expresive argumente ale laitmotivului eminescian a cărui exemplară formulare o găsim în finalul poeziei *Dintre sute de catarge*: „*Nențeles rămîne gîndul* / Ce-ți străbate cînturile…”, complinită de două catrene dintr-o altă versiune unde „forma” e chiar mai interesantă, chiar dacă sau tocmai pentru că este subiectivă, întrucît ea reface echilibrul dintre imagine şi idee specific eminescianității:

„*Taină neagră este jalea*
Ce-mi străbate cînturile,
De mă-ngînă-n toată calea
Valurile, vînturile…

Şi menit sunt să n-am parte
A ajunge malurile,
Căci mă tot duc mai departe
Vînturile, valurile.”

Anticipam mai sus opinia că *O Lebensglück* este, în comparație cu *S-a dus amorul*, un text mult mai concentrat, că pare „evoluat” față de versiunea din ediția Maiorescu. El se scutură de „zgura” existențială în doi, „amicul” Amor nu se mai supune amîndurora, devine un *eros fără partener*, expresie cu atît mai modernă cu cît ea nu se mai referă la o relație erotică propriu-zisă, ci la una de lepădare reciprocă dintre poet şi opera sa. Eul personal din *S-a dus amorul* se transformă şi el, se depersonalizează, ca în *Melancolie*: accentul cade – şi aici e vorba de o altă *despărțire* – pe cînturile sale, în contextul unei pure (şi moderne) „cauzalități”. Şi tot ca în *Melancolie*, textul e pe punctul de a deveni metatext.

Unitatea – şi ea exemplară – a poeziei *O Lebensglück* este dată / dominată de acea, pomenită şi mai sus, altă Weltanschauung, diferită de a corpusului *S-a dus amorul*.

Varianta germană este o chintesență lirică din care au fost eliminate orice reminiscențe elegiace: privirea asupra lumii nu este una „pesimistă” sau „schopenhaueriană”, ci de o seninătate, de o limpezime aproape „anorganică”. Ultimele două versuri din *O Lebensglück* conțin, poate, înțelesul cel mai adînc al acestei chintesențe:

> „Werde-ich ja alt, so denke-ich wie die Alten
> Mein Dasein war ein Traum, mein Leben Wind.”

„Die Alten”, *cei vechi*, nu sunt nicidecum stoicii (cum se mai crede) pe care, de altfel, i-a refuzat ironic în *Ca şi Stoa ce pretinde*, ci autorii / autorul *Eclesiastului* – mai „bătrîni” / „bătrîn” cu şase secole decît filosofii greci.

Metafora vieții ca vînt este una dintre cele centrale apropriate de opera eminesciană. Ea e şi unul dintre laitmotivele *Eclesiastului – o metaforă regală*:

„Şi m-am sîrguit în inima mea”, ne spune el, „să pătrund înțelepciunea şi ştiința, ca şi nerozia şi prostia, dar m-am dumerit că şi aceasta este goană după vînt” (în alte versete: „vînare de vînt”), 1,17. „Ființa-mi vis a fost, viața mea vînt”, scrie şi Eminescu.

Autorul *Panoramei deşertăciunilor* (despre a cărui „ipostază voievodală” s-a vorbit), propune, credem noi, în *O Lebensglück* printr-un gînd adîncit în substanța *trăitului*, o situare *alături* de regele-poet al antichității iudaice: aici ca şi acolo, nu este vorba despre o *idee*, despre o „lecție filosofică”, ci despre o acceptare senină a datelor fundamentale ale experienței existențiale directe, prin suferință şi luminare.

Citam mai sus o opinie potrivit căreia numeroasele versiuni ale corpusului *S-a dus amorul* „arată cît de mult a fost preocupat poetul să dea poeziei o formă cît mai artistică”. *O Lebensglück* reprezintă, după opinia noastră, *corola* avatarurilor îndelungate ale unui text ce ar trebui considerat drept o componentă a *nucleului* operei eminesciene.

Eminescu
als deutsch schreibender Dichter

Zusammenfassung

Es ist völlig bekannt, daß Eminescu ein hervorragender Kenner der deutschen Kultur und Literatur war und daß er Lyrische Texte, philosophische Fragmente, Prosa und sogar ein ganzes Buch über die dramatische Kunst aus dem Deutschen ins Rumänische übersetzt hat.

Weniger bekannt ist aber die Tatsache, daß der Autor von *Memento mori* auch in deutscher Sprache geschrieben hat: Aphorismen, Poesien, Prosa-Fragmente oder politische Aufsätze.

Im XV. Band der Gesamtausgabe der *Opere* (*Werke*, Akademie-verlag, Bukarest 1993, 1474 S.) finden wir mehrere solchen Texte, darunter – ein Meisterwerk – das Gedicht *O Lebensglück*. Der Verfasser dieser Studie unternimmt eine eingehende Analyse des Gedichtes im Kontext der zahlreichen Versionen des Poems *S-a dus amorul* (*Die Liebe ist vergangen*) und der ganzen Lyrik von Eminescu.

Die deutsche Variante zeigt einerseits die Einheitlichkeit des Eminescuschen Werkes, andererseits eine gewisse *Wahlverwandtschaft* von Eminescu mit den Dichtern seiner Generation - besonders mit Conrad Ferdinand Meyer.

Actualitatea prozodiei eminesciene

Adrian V*OICA*

În ultima vreme, sub pretextul unei revizuiri necesare privind reactualizarea valorilor literare în spiritul modernității, s-a redeschis şi „dosarul Eminescu". În revistele „Dilema" şi „România literară", în special, au fost vehiculate idei ce şi-au găsit ecoul şi în alte publicații. Printre protagonişti s-au numărat personalități ale culturii noastre (Nicolae Manolescu, Ioan Constantinescu, Al. Paleologu, Zigu Ornea, Gheorghe Grigurcu), dar şi condeie obscure, mizînd în acest mod pe supraviețuirea literară. De data aceasta, unii combatanți nu s-au limitat la demolarea unei părți a operei eminesciene – aşa cum făcuseră cîndva culturnicii de tristă amintire –, sau la discreditarea unor concepte (cum ar fi cel de „poet național"). Eminescologii de ocazie, neînvățați cu rigorile muncii ştiințifice şi lipsiți de orice deontologie specifică istoriei literare – domeniu pe care pretind că-l slujesc –, au pus sub semnul întrebării chiar locul ocupat de autorul *Luceafărului* în conştiința colectivă, considerînd, în ultimă instanță, că mitul său trebuie spulberat.

Pe de altă parte – pentru ca aparentul paradox să fie complet –, în cadrul unei anchete printre intelectualii noştri de marcă, Eminescu a fost desemnat „omul mileniului". I se recunoştea, încă o dată, valoarea „nepereche", sugerîndu-se

în acelaşi timp că întreaga poezie românească se află sub patronajul şi influența sa.

Dacă într-un spațiu limitat la cîteva pagini se poate vorbi convingător despre existența unor împrumuturi din Eminescu la nivelul ideilor, motivelor sau imaginilor, influențele prozodice exercitate de lirica sa pot fi mai greu probate. Este nevoie, în acest sens, de o muncă susținută şi migăloasă, privită adesea cu neîncredere. Dar rezultatele sînt elocvente şi surprinzătoare.

Se poate afirma indubitabil că fără Eminescu poezia românească nu ar fi ceea ce este ea astăzi. T. Arghezi, L. Blaga, G. Bacovia, Ion Barbu, Ion Pillat, şi V. Voiculescu – pentru a-i cita doar pe cei mai importanți poeți interbelici – au recurs, nu o dată, la scheme ritmice specific eminesciene, dar, mai ales, uneori fără nici o reticență, la împrumutul unor perechi ritmice reținute îndeosebi pentru expresivitatea lor.

Ar fi suficient să menționăm doar un singur exemplu. T. Arghezi, care a revoluționat limbajul liricii româneşti din acest secol, recurge de mai multe ori la perechi ritmice eminesciene. Astfel, rimele compuse „iată-l / tatăl“ şi „însumi / plînsu-mi“, reperabile în *Rugăciunea unui dac*, valoroase prin ele însele datorită rarității sunetelor omofone conținute în cele două lexeme care le formează, sînt utilizate în poezia *Între două nopți* din volumul *Cuvinte potrivite* (1927). Eminescu scrisese *Tatăl* cu majusculă, fiindcă se referea la creatorul universului. Arghezi păstrează pînă şi acest amănunt grafic în versurile a căror strălucire este dată mai ales de utilizarea rimei respective:

„Săpînd s-a rupt lopata. Cel ce-o ştirbise, *iată-l*,
Cu moaştele-i de piatră, fusese însuşi *Tatăl*“.

Admițînd explicația că influența la acest nivel era posibilă în volumul său de debut, atitudinea ulterioară a poetului față de rima compusă este mai greu de motivat. Fiindcă, în volumul *Stihuri pestrițe* din 1957, el apelează, în

poezia *Trişca*, la o rimă eminesciană celebră, a cărei prezență poate fi semnalată în următoarele versuri ale *Scrisorii I*:

„Fericească-l scriitorii, toată lumea *recunoască-l*…
Ce-o să aibă din acestea, pentru el, bătrînul
dascăl?“

În *Trişca* argheziană, versurile pe care ea le uneşte seamănă cu o parafrază prea puțin inspirată:

„Orice privighetoare şi mierlă *recunoască-l.*
Cum l-am primi să cînte pe insul fără *dascăl*?“

T. Arghezi nu schimbă nici măcar ordinea cuvintelor de rimă – ceea ce echivalează cu respectarea strictă a modelului.

Totuşi, dacă, referindu-ne la Arghezi, am putea susține – dar fără convingere – ideea *migrației rimelor*, în cazul lui Nichita Stănescu – reper fundamental al liricii contemporane – sîntem obligați să observăm apetența acestuia față de tehnica eminesciană în construcția versurilor izometrice. După cum se ştie, autorul *Necuvintelor* şi-a conceput cele mai multe poezii în vers alb – prin urmare lipsite de rimă şi avînd structuri ritmice diverse. Dar, atunci cînd versurile sale atestă disciplină prozodică, obligatorie în cazul celor izometrice, modelul eminescian este urmat cu strictețe. În plus, majoritatea rimelor sînt alese pe criterii estetice. „Corregio / înțelege-o“ rămîne un exemplu fascinant, urmat îndeaproape în *Strigare*. Pînă şi universul cultural din care îşi alege autorul numele propriu (existent în rimă) vădeşte influența eminesciană:

„O du-te tu-mpingînd o frunză,
de palmier, care-am țin*út-o*
sprînceană verde şi foşnită
la ochiul marelui Benven*úto*“.

Interesant este faptul că *toți* poeții de limbă română – indiferent de zona geografică în care trăiesc – şi ne referim, în special, la cei din Bucovina şi Banatul sîrbesc – manifestă o atitudine asemănătoare față de lirica eminesciană. D. Matcovschi, Grigore Vieru, Vasile Barbu, Ileana Ursu ş.a. consideră influența eminesciană ca pe o binefacere, văzînd în ea un element major în încercarea de supraviețuire spirituală. În acest sens, D. Matcovschi – poetul patriot care a suferit enorm din cauza românismului său declarat – a conceput, în volumul *Măria sa Poetul*, din 1992, o *Glossă* „în metru eminescian". Numeroase elemente compoziționale şi prozodice – mergînd de la metru, ritm, calitatea rimelor etc. amintesc de ilustrul arhetip. Dar Matcovschi nu este un pesimist. Prin ideile vehiculate în această *Glossă* el se relevă ca un poet-luptător, conştient de necesitatea înfruntărilor existențiale şi artistice, deopotrivă. Iar Eminescu nu constituie doar un simplu model, ci un autentic ideal artistic.

La rîndul său, Grigore Vieru, în volumul *Rădăcina de foc* (1988), dedică mamei mai multe poezii (*Cîntecul mamei*, *O, mamă* etc.) în care analiza intertextuală evidențiază influența eminesciană atît la nivel ideatic, cît şi prozodic.

Asemenea confraților basarabeni, poeții de limbă română din spațiul iugoslav, printre care Vasile Barbu şi Ileana Ursu, în *Miniaturi de Dacia* şi, respectiv, *Ploaie peste continentul Eminescu*, îşi afirmă dependența de poetul nostru național. Redăm finalul ultimei poezii citate:

„Noi, ceilalți, stăm cu povara de cuvinte
în fața uşilor întredeschise
şi din noi se înalță
nori grei şi negri
din care plouă

plouă necontenit
PESTE CONTINENTUL EMINESCU."

Şi poeţii români din diaspora fac din Eminescu liantul spiritual necesar unirii spirituale cu ţara. Vintilă Horia ni se pare, în acest sens, exemplul cel mai concludent. Publicînd în 1990 volumul *Viitor petrecut*, Vintilă Horia mărturiseşte că poeziile cuprinse aici au fost scrise „între 1959 şi 1975, în Madrid şi Paris, sau pe-aproape, cu gînd de a nu mă pierde." Deci: *departe de ţară*.

Pentru Vintilă Horia, prezenţa (şi permanenţa) pămîntului strămoşesc se realizează prin limbă şi – lucru esenţial –, prin intermediul celui mai de seamă produs al spiritualităţii româneşti: *Eminescu*.

Numele poetului nu este pronunţat niciodată, dar scriitorul aflat în exil găseşte în el un sprijin într-adevăr salvator. Sentimentul acesta – acut şi la unii poeţi moldoveni – îmbracă la Vintilă Horia o formă oarecum voalată. Astfel, în textul intitulat *Dor de-ntreg*, autorul recurge la tiparul strofic al eminescienei *Dintre sute de catarge*, presupunînd, fireşte, prezenţa rimelor hiperdactilice în versurile pare. Acestea nu cunosc, însă, ca la Eminescu, armonia fonetică deplină, putînd fi considerate contra-sonanţe. Dar structura lor, locul accentului, precum şi schemele ritmice din versurile impare se încadrează perfect în tiparul menţionat. Pentru edificare, cităm prima strofă din poezia lui Vintilă Horia:

„Cum se scutură de ştire
Lucrurile, lucrurile
Limitîndu-se-n iubire
Sunetele, păsările."

Şi astfel, prin Eminescu şi influenţa sa binefăcătoare, se realizează acel „dor de întreg" spre care aspiră poetul înstrăinat.

Fireşte, exemplele ar putea continua. Dar ceea ce vrem să demonstrăm prin rîndurile de faţă se referă la puterea de iradiere a scrisului eminescian, indiferent de timp şi spaţiu.

Desemnarea lui Eminescu drept „om al mileniului" este întru totul îndreptățită, pentru că el va constitui, şi pentru veacurile următoare, steaua călăuzitoare a poeziei româneşti.

Nu excludem ipoteza că „dosarul Eminescu" va căpăta file noi. Dar şi peste acestea se va aşterne praful uitării, pe cînd strălucirea lui Eminescu – rostită şi dovedită mereu – va exista cîtă vreme se va vorbi româneşte.

L'actualité de la prosodie d'Eminescu

Résumé

Dans l'article ci-dessus, on prend attitude contre quelques idées soutenues dans les revues „Dilema" et „România literară" à l'égard de la place de M. Eminescu dans la poésie roumaine. Les emprunts d'Eminescu sont découverts non seulement aux niveaux de l'idéation, mais aussi de la prosodie. Tous nos grands poètes de ce siècle sont tributaires à Eminescu – mais surtout ceux qui vivent en dehors des frontières roumaines – dont la survivance spirituelle est rapportée à son nom.

De cette manière, Eminescu devient un symbole: l'élément qui unit tout ce qui est roumain, mais qui a en permanence la nostalgie du tout.

Geneză şi istorie

Leonida *Maniu*

Există, mai cu seamă în alcătuirile poetice ale literaturii, sintagme şi versuri a căror densitate ideatică sau capacitate de sugestie este maximă. Primele concentrează ca într-un nucleu întreaga magmă de semnificații cu toate nivelele de creştere ale viitoarei lucrări, celelalte proiectează asupra acesteia o lumină revelatoare care o transfigurează dintr-o dată, făcînd să se întrevadă dincolo de cuvinte orizonturile unei alte lumi. Cu real temei, un lucid ca Paul Valéry acorda acestora rolul unor adevărate focare menite să ilumineze întregul.

În tragedia lui Sofocle, *Oedip rege*, bunăoară, prooro-cul Tiresias, chemat de către Oedip însuşi ca să dezlege taina morții lui Laios, rosteşte oracular, sfidînd amenințările şi sfidările regelui:

„Nu Creon ți-i pierzarea, ci tu însuți eşti“[1].

Concisă şi grea de adevărul abia întrezărit, replica închide în substanța sa tot destinul protagonistului, încît

---

[1] Sofocle, *Oedip rege*, în *Tragicii greci*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1958, p. 366.

desfăşurarea tragediei nu face decît să adeverească misteriosul înțeles al acesteia.

Pe de altă parte, în iconoclasta poezie *Un hoit*, Baudelaire întîrzie în înfățişarea ostentativă parcă a vămilor oribilului pe care le parcurge corpul în descompunere, căci există şi vămi ale acestuia, nu numai ale purității şi beatitudinii. Dar împotriva cursului principal al desfăşurării imaginației, ultimele două versuri ale bucății, obținute prin însăşi decantarea hidosului ori dezgustătorului, relevă opoziția spiritului față de această mare a nestatornicului şi urîtului:

„Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés!“[2]

Răsfrîngînd asupra întregului tăria şi imobilismului unei lumi de esențe şi forme eterne, aceasta sfîrşeşte prin a-şi schimba definitiv înfățişarea.

Poezia clasică înclină spre cultivarea versurilor de mare densitate ideatică, adeseori cu valoare de maximă, în care resorturile întregului se află condensate într-o singură sintagmă sau propoziție, în vreme ce poezia modernă preferă explorarea infinitei puteri de sugestie a imaginilor şi ritmurilor poetice.

În spiritul unor atari considerații, gîndul nostru este de a pune în lumină modul în care unul dintre cele mai revelatorii versuri ale *Scrisorii III* conferă reprezentării artistice a victoriei româneşti de la Rovine, grație valorilor sale de sugestie, o înaltă semnificație morală şi filosofică ca şi o frumusețe poetică unică. Mai exact spus, avem în vedere cel de-al cincilea vers al fragmentului care înfățişează coborîrea înserării peste oastea biruitoare. Însă pentru a-l putea avea

[2] Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal. Florile răului*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 94.

prezent înaintea ochilor sau mai curînd pentru a-l considera în unitatea din care face parte, vom transcrie întregul pasaj:

„Pe cînd oastea se aşează, iată soarele apune,
Voind creştetele nalte ale ţării să-ncunune
Cu un nimb de biruinţă; fulger lung încremenit
Mărgineşte munţii negri în întregul asfinţit,
Pîn'ce izvorăsc din veacuri stele una cîte una
Şi din neguri, dintre codrii, tremurînd s-arată luna:
Doamna mărilor ş-a nopţii varsă linişte şi somn."

După cum lesne se poate constata, Eminescu însuşi a căutat o imagine grandioasă, pe măsura strădaniei omeneşti, şi a găsit-o în cununa de lumină pe care natura o aşează peste „creştetele" munţilor ca şi cum ar încorona capetele unor viteji. În acelaşi timp însă, graţie suprapunerii şi alunecării înţelesurilor sau conotaţiilor cuvintelor dinspre planul fizic spre cel spiritual, fapt ce permite declanşarea unei reacţii metaforizante în lanţ, abia întrezăritele atribute ale munţilor sfîrşesc, în această situaţie, prin a semnifica în sfera morală. Urieşenia („creştetele nalte") şi vechimea acestora („munţii negri") se traduc într-un astfel de cod prin tărie de caracter şi statornicie pe acest pămînt a unui întreg popor. Astfel, odată declanşată, mişcarea de iradiaţie a semnificaţiei verbului eminescian va dobîndi o amploare neobişnuită, în cursul căreia conotaţiile cuvintelor întrepătrunzîndu-se şi înlocuindu-se unele cu altele vor determina un neîntrerupt schimb de substanţă între cosmic şi uman, material şi spiritual.

Însă luminarea temeiurilor unei astfel de imaginaţii colosale nu este cu putinţă fără a descinde în straturile de adîncime ale simţirii şi cugetării eminesciene, unde guvernează legile imaginarului mito-poetic al începuturilor. Evocarea nostalgică a unei lumi ideale „ce gîndea în basme şi vorbea în poezii" transcrie liric atît regretul după dispariţia unei atari mentalităţi şi comunicări, cît şi aspiraţia nemărturisită de a o regăsi şi de a se pătrunde de spiritul ei. Căci

prin sondele tot mai profunde ale intuiției și închipuirii sale, Eminescu cobora spre înseși temeliile spiritualității românești și redescoperea în felul acesta modalitatea de a intra în contact cu gîndirea și cu sensibilitatea primordială. Numai din interiorul unei astfel de stări contemplative realitatea poate fi privită cu „ochiul lumii cei antice". Spiritul mitic presupune existența unei mentalități capabile de a revela semnificația unor ample și importante fenomene și procese ale naturii și societății într-o plăsmuire „plastică și însuflețită"[3] a imaginației. Creațiile sale, la a căror elaborare admirația extatică în fața spectacolului exterior se întrepătrunde cu neliniștea ființei în fața marilor necunoscute ale devenirii cosmice și umane, devin poezia, filozofia, religia și știința lumii care le-a plămădit.[4] „Geneza eminesciană – observă G. Călinescu, referindu-se la cosmogonia *Scrisorii I* – are desfășurarea mitului, deci a modului poetic cel mai înalt, cu deosebirea că în loc de obișnuitele divinități apar unități ermetice (prin îndoita lor funcțiune): Ființa, Neființa, Nepătrunsul, Muma, Tatăl. Această metodă mitologică, cu sunete din gîndirea modernă, e a lui Goethe și nu e deosebită de a anticilor, fiindcă Jupiter, Febus, Diana, Venera sînt și ele noțiuni despre univers (...) Noțiunile sînt așadar foarte filozofice. Însă Eminescu le formulează mitic"[5].

Nu pare să existe nici o îndoială că impresia de profunzime a creației eminesciene în ansamblul ei, cu farmecul său firesc și învăluitor ca și forța de nelimitată iradiație semantică a verbului utilizat de poet, sunt, în cea mai mare măsură, consecința capacității imaginației sale de a se identifica întru totul cu o mentalitate mitică. Altminteri spus,

[3] Lucian Blaga, *Opere, 10, Trilogia valorilor*, București, Editura Minerva, 1987, p. 275.
[4] Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, București, Editura Univers, 1978, p. 20.
[5] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, București, Editura Minerva, B.P.T., 1985, vol. IV, p.108-109.

abandonarea şi jubilarea eului liric în sînul puterilor ocrotitoare ale naturii, identitatea dintre vis şi realitate sau viaţă şi moarte, deopotrivă cu extazul şi înmărmurirea minţii în faţa începuturilor nu îşi află explicaţia deplină decît în cadrul unor atari tipare. Graţie fondului filozofic şi imaginativ autohton, sinteza operată de Eminescu în creaţia sa reprezintă, în ceea ce are ea mai durabil, o adîncire sau o interiorizare a zestrei romantice (atitudini, motive, teme etc.) din această perspectivă.

Atingerea scopului propus, evidenţierea înaltului mesaj moral, filozofic şi artistic al versului menţionat mai sus, atîrnă însă de cunoaşterea temeinică pe care o posedă încărcătura mitică şi magică a verbului *a izvorî* şi a substantivului *stele*. Procedînd la suprapunerea şi la examinarea fragmentului cosmogonic al *Scrisorii I* şi al *Luceafărului*, dimpreună cu tot ceea ce oferă variantele acestora, vom surprinde, urmînd pînă la un punct unele sugestii ale psihocriticii lui Charles Mauron[6], existenţa unor reţele de imagini aproape identice, în ciuda contextelor diferite în care acestea apar. Vom transcrie aşadar cuvinte, sintagme şi versuri aparţinînd primelor manuscrise ale *Scrisorii I* („colonii de stele de-aur", „roind în fluvii albe se-mprăştie-n infinit") pentru a le pune alături de cele care au intrat în poema definitivă („colonii de lumi pierdute", „chaos", „roiuri luminoase", „izvorînd din infinit"). În chip similar, din variantele *Luceafărului* notăm „*chaos*", „*izvorau*", „*în roiuri stele albe*", „*se roteau*"[7], iar din poemul publicat transcriem *„a chaosului văi*", „*izvorau lumine*", „*îl înconjor*".

Ceea ce rezultă din alăturarea şi confruntarea termenilor de mai sus, nu este decît modul specific eminescian de reprezentare artistică a naşterii universului. Cu sublima înfiorare a creatorului mitic, poetul închipuie apariţia lumilor

[6] Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique,* Corti, 1963.

[7] M. Eminescu, *Opere*, Ediţia Perpessicius, vol. II, p. 175 şi 402.

aidoma unei ţîşniri de ape în vîrtejuri impetuoase. Sub forma de „roiuri luminoase“ sau de „lumine“, acestea „izvorăsc“ năvalnic din infinit sau din „chaos“, purtate de elanul nestăvilit al „dorului nemărginit“ sau determinate de acțiunea altor factori mai mult sau mai puțin obscuri.

Din aceste rațiuni, cuvîntul cel mai adecvat pentru a sensibiliza o astfel de viziune rămîne fără îndoială acela prin care exprimăm o atare acțiune, adică verbul *a izvorî*. În ceea ce priveşte *Scrisoarea I*, noțiunea exista deja într-unul din versurile poemului *Memento mori*, de unde mutatis mutandis a trecut în celebra creație, iar în varianta *Luceafărului*, confruntarea dintre verbele *a naşte* şi *a izvorî*, ce păreau să fie la un moment dat pe acelaşi plan, este soluționată în favoarea celui din urmă. Nu este exclus ca urmînd îndemnurile psihocriticii şi lărgind aria investigației, pentru a obține mult rîvnitul *mit personal*, cercetarea mai multor rețele de imagini în care apare verbul *a izvorî* să conducă la descoperirea unui mod de sublimare a actului creator însuşi în care este implicat destinul poetic eminescian.

În consecință, pentru a ajunge la o concluzie asupra celor înfățişate pînă aici, vom constata că, dacă geneza este închipuită ca o izvorîre, atunci volens-nolens, potrivit legii psihice şi estetice a analogiei, un curent similar poate fi declanşat şi în sens invers. Drept urmare, *izvorîrea eminesciană* comunică aproape întotdeauna ceva din taina şi farmecul sublim al *începuturilor*.[8]

În mod identic, din cauza virtuților neobişnuite pe care le posedă, cuvîntul *stea* nu este mai puțin revelator. Cu infime excepții, *steaua* nu este niciodată în opera lui Eminescu doar un element de superb decor natural, menit să întregească pînza artistului sau să satisfacă dispoziția contemplativă a

---

[8] În acest context, chemarea iubitei în sînul naturii, la izvoare, este suprema invitație pe care i-o adresează acesteia poetul; de a accepta, alături de el, întoarcerea sau integrarea în frumusețea şi puritatea inițială a lumii.

poetului. „Contemplația – constată G. Călinescu – se complică cu teoria pluralității lumilor, a astrului ca duh superior sau ca sediu ceresc al individului, cu sentimentul dependenței de constelații şi cu zborul pe cer".[9] În *Povestea magului călător în stele* este expusă, la momentul potrivit, concepția dependenței fiecărui om de cîte o stea:

„…………….. de cer steaua depinde
Şi îmblă scriind soarta a omului născut".

În acelaşi timp, dezvoltînd ideea stelelor ca lumi de sine stătătoare, cu țări şi popoare proprii, în spiritul aceloraşi credințe populare, şi o dependență a stelei de om:

„Dar ce e acea steauă? E-o candelă aprinsă,
……………………………………………
Şi dacă e o lume puternică, întinsă,
De viața mea-i legată viața unei lumi?
Pe capul meu şi-ntoarce destinurile sale,
Cînd mor ea cade stinsă-ntr-a caosului vale?"

Aparent insignifiant, faptul acesta poate dobîndi, în alte contexte, aşa cum vom încerca să dovedim, mai departe, semnificații deosebite în sfera umanului.

Astfel, nenumărate fire invizibile toarse din caierul unor puteri magice unesc pămîntul cu cerul, asigurînd parcă echilibrul întregului. Magicul presupune deci credința în existența unor forțe necunoscute, aflate în posesia magului sau aparținînd în chip misterios unor ființe sau lucruri. În cele mai multe cazuri, mitologia corespondențelor dintre cer şi pămînt „se întrețese – după cum observa Lucian Blaga – şi cu gîndul magic al unei identități ascunse între lucrurile, ce-şi corespund, pe diversele planuri ale lumii. Babilonul,

[9] G. Călinescu, *op. cit.,* vol. III, p. 140.

cetatea de pe pămînt, era socotită sacră, fiindcă ar corespunde unui Babilon ceresc. Între cele două cetăţi ar circula de sus în jos şi de jos în sus puteri magice, datorită cărora locuitorii Babilonului dobîndesc o particulară demnitate cvasidivină“[10].

Cunoscînd soarta omenească şi înrîurind-o, stelele devin „prorocitoare“ (*Memento mori*) sau „proroace“ (*Scrisoarea IV*), contribuţia lor la scrierea aşa-numitei cărţi a vieţii fiind decisivă: „Scris în cartea vieţii este şi de veacuri şi de stele” (*Scrisoarea I*). Din această perspectivă, conotaţia cuvîntului *stea* adună ecouri ale unor străvechi credinţe populare ce coexistă cu altele mai vechi consemnate în filozofia lui Platon şi în miturile mesopotamice. Abia la capătul acestor gînduri unicitatea strălucirii stelelor eminesciene poate fi contemplată pe deplin.

Stăpîni pe această cunoaştere, versul de o frumuseţe stranie şi, la prima vedere, uşor de interpretat, „Pîn’ ce izvorăsc din veacuri stele una cîte una“, dezvăluie o adîncime de concepţie şi o forţă de iradiaţie poetică neobişnuite. Dincolo de sensurile curente ale vocabularului şi de cadenţa sa gravă, se întrevede imaginea plină de măreţie şi de taină a genezei. Existenţa universului nu este în fond decît o succesiune de neantizări şi naşteri de aştri:

„Un soare de s-ar stinge-n cer
S-aprinde iarăşi soare“.

Potrivit acestei înţelegeri, izvorîrea fiecărei stele din adîncimile timpului reface, la o altă scară, neistovitul proces al genezei. Din atari raţiuni, înserarea din poezie se transformă dintr-o dată într-o clipă din evoluţia universului, un moment al regenerării sale perpetue. Căci există la Eminescu, fapt nerelevat încă pînă acum îndeajuns, o grandioasă şi ori-

[10] Lucian Blaga, *op. cit.,* p. 223-224.

ginală viziune asupra genezei. Aceasta nu s-a săvîrşit doar la începuturile „facerii“, într-un timp indeterminat, in illo tempore, precum în *Biblie* sau în alte mitologii, şi nici nu se repetă numai cu prilejul anului nou, ca în unele mentalităţi arhaice[11], ci are loc în fiecare clipă. La capătul călătoriei sale, Luceafărul „Vedea, ca-n ziua cea de-ntîi, / Cum izvorau lumine“. Similitudinea care a fost semnalată între această „idee a genezei continue“ şi „cosmogonia kantiană“ nu reprezintă în realitate decît o pură „coincidenţă“[12] între o metaforă poetică şi o teorie ştiinţifică.

Prezenţa unei atari concepţii dinamice asupra mişcării universale, a veşnicei primeniri a cosmosului nu exclude existenţa unor elemente eleate ale gîndirii sale, însă nici nu îngăduie exprimarea unei concluzii definitive, ca aceea a lui Tudor Vianu. „Viziunea lui Eminescu asupra lumii – scrie acesta referindu-se la Weltanschauung-ul poetului – este aceea a unui univers static, din care elementul oricărei deveniri este expulzat“[13]. Or argumentele demersului nostru au impus în chip necesar şi obiectiv concluzia că geneza eminesciană nu poate fi gîndită decît ca un triumf şi o minune a veşnicei deveniri.

În fundalul măreţului tablou al crepusculului, după ce natura însăşi i-a încununat pe învingători cu fulgerul „încremenit“ al luminii asfinţitului, stelele sau luminile „izvorăsc din veacuri… una cîte una“ nu numai pentru a spori frumuseţea, ci şi pentru a dezvălui sensuri mai adînci. Căci dincolo de extraordinarul efect artistic obţinut prin alternarea zgomotelor bătăliei cu liniştea pămîntului în amurg şi cu cea a spaţiilor siderale, prin neobişnuita capacitate de sugestie a întregului fragment, în cuprinsul căruia versul al cincilea se caracterizează printr-o densitate mitico-magică rar întîlnită

[11] Mircea Eliade, *Eseuri*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1991, p. 45-53.
[12] Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Bucureşti, Editura Minerva, 1978, p. 18.
[13] Tudor Vianu, *Eminescu*, Iaşi, Editura Junimea, 1974, p. 97.

în literaturile lumii, actele umane se proiectează pe un fundal cosmic pentru ca ulterior să sfîrşească prin a dobîndi o semnificaţie în planul istoriei.

Cu inegalabilul său simţ artistic, Eminescu a intuit acest fapt, întrucît, în procesul de creaţie, a întîrziat mult asupra faimoaselor versuri citate la început, pînă ce a realizat imaginea pe care o cunoaştem. Într-o primă versiune, „aşezarea“ oştirii în corturi are loc într-un cadru nocturn, dominat de „arătarea“ lunii şi de „scînteierea“ apelor. Numaidecît însă, într-o nouă reluare a textului, acestora li se adaugă oglindirea „oceanului de stele“ în apele Dunării. În sfîrşit, abia într-o a treia variantă, o dată cu apariţia „nimbului de biruinţă“ prin care soarele în amurg „încunună“ crestele „de munte strălucind în infinit“, stelele „izvorăsc pe ceruri“, apoi, într-o altă versiune, „din caos“ şi, în cele din urmă, „din veacuri“[14]. De cele mai multe ori, utilizarea unui singur cuvînt aparţinînd unui sistem de asociaţii e suficientă pentru a declanşa reacţia şi a reface spontan întregul lanţ. În cazul de faţă, noţiunea *stea*, echivalentă cu cea de lume, şi-a apropiat conceptul de *infinit* şi amîndouă au impus pe cel de *izvorîre*, cu înţelesul de *geneză.*

La acest nivel de comprehensiune a textului, datorită numeroaselor fire de legătură care se instituie între parte şi întreg, ca şi între părţile acestuia, încărcătura mitică şi magică a celor două concepte (*a izvorî* şi *stea*), ce a determinat indefinita grandoare a imaginii cosmice, îşi extinde raza de acţiune şi asupra faptei omeneşti. Drept urmare, între cer şi pămînt se stabileşte o stranie corespondenţă, geneza cosmică părînd a sta în relaţie cu cea pămîntească, întrucît biruinţa lui Mircea asupra turcilor nu reprezintă decît o altă geneză, cea a unor noi energii spirituale ale poporului nostru. Convertirea unui destin potrivnic în victorie, atît de profund mioritică, poate fi gîndită ca un sfîrşit şi un început de

---

[14] M. Eminescu, *Opere*, Ediţia Perpessicius, vol. II, p. 309, 310 şi 311.

istorie totodată. Mişcarea aştrilor pe cer şi efectele de lumină, un apus şi un răsărit, contribuie la promovarea unei atari convingeri. Însuşi sultanul are conştiinţa acestei primeniri, atunci cînd, evocînd în faţa bătrînului voievod, uriaşa ridicare a „neamurilor“ Apusului, pomeneşte de acea clătinare a „începuturilor“ lumii. După cum *izvorîrea* stelelor devine un moment al eternei regenerări universale, tot astfel *victoria* de la Rovine se transformă într-un timp al renaşterii forţelor morale.

Dar vrednic de remarcat este faptul că nu istoria umană pare să fie determinată de alcătuirile cereşti, ci aceasta din urmă se mişcă după înfăptuirile omului. Gîndul poetului de a extinde „nimbul de biruinţă“ al învingătorilor pînă dincolo de firesc, îşi află suportul în ideea dependenţei cerescului de terestru. Considerat din acest unghi, fragmentul înserării, cu cel mai revelator vers al său, este impus de o severă necesitate artistică. Devenind corespondentul cosmic al victoriei, apariţia stelelor instituie totodată, în spiritul viziunilor mitico-magice, o misterioasă legătură între destinul unui întreg popor şi aştri. Ele se ivesc pentru a înscrie pe firmament biruinţa voievodului nostru şi pentru a o vesti lumii întregi. Astfel, în vreme ce geneza spirituală a pămîntului se întregeşte cu cea materială a cerului, spre a reface echilibrul şi armonia lumii destrămate de stihia luptei, istoria dobîndeşte proporţii universale, iar miticul şi magicul se umplu de adevărul şi pulsaţia vieţii.

Comentînd „supremul efort“ prin care românii şi-au eliberat istoria „de destinul ei astral sau de legea ciclurilor cosmice“ în favoarea mitului arhaic al reînnoirii ei eterne, adică făcînd cosmicul să depindă de faptele omului, Mircea Eliade dezvoltă idei apropiate de modul nostru de valorizare a istoriei pe plan cosmic. „Este – constata acesta – mai ales o tentativă… de a considera evenimentele şi catastrofele istorice ca pe nişte veritabile combustii sau disoluţii cosmice care trebuie să pună capăt periodic Universului pentru a-i permite regenerarea. Războaiele, distrugerile, suferinţele istorice nu

mai sunt semne vestitoare ale trecerii de la o «vîrstă» cosmică la alta, ci constituie ele însele această trecere. Astfel, cu fiecare epocă de pace, istoria se reînnoieşte şi, în consecinţă, o nouă lume începe…“[15].

Revelator şi dens, din pricina conotaţiilor pe care i le-au conferit orizonturile culturii şi ale vieţii, verbul eminescian îşi întîmpină lectorul iradiind în direcţii multiple. Din aceste motive, sesizarea valorilor de sugestie ale textului poetic, adică acele proiecţii de semnificaţie ale unei imagini asupra alteia, devine cu putinţă abia cînd zestrea sa latentă este percepută în toată întinderea şi adîncimea ei, fie prin intuirea resurselor unor sensuri mai vechi ale cuvîntului, altădată extrem de active, fie prin descoperirea celor pe care i le imprimă lanţul de imagini în care acesta este cuprins.

Analiza unui singur vers al *Scrisorii III*, întreprinsă din acest unghi, a dezvăluit, din interior, modul eminescian de a exprima artistic sentimentul unităţii depline între uman şi cosmic. Descinzînd din mit sau avînd tangenţe cu anumite filozofii sau doctrine ezoterice, ideea apropierilor dintre cei doi termeni este prezentă, într-un fel sau altul, în marea artă de pretutindeni. Frumuseţea şi elanurile către absolut ale spiritului iscoditor şi inflexibil n-au fost niciodată mai inspirat revelate decît alăturînd faptele omeneşti de mişcările planului cosmic. O astfel de imagine elevată a omului a constituit şi constituie una din modalităţile fundamentale de reprezentare a ideii de sublim în artă. Tragicii greci, Dante, Shakespeare, Goethe, marii romantici ş.a. n-au procedat altminteri. Din acest punct de vedere, necesitatea unei disociaţii devine imperioasă, întrucît proiecţia pe fundalul cosmic a unui erou conştient în fiecare moment de propria sa identitate, aşa cum o întîlnim în literaturile occidentale, nu trebuie confundată cu sentimentul comuniunii omului cu ritmurile cosmice, existent la Eminescu. Graţie fondului

[15] Mircea Eliade, *op. cit.,* p. 102.

nostru mioritic, autorul *Scrisorii III* realizează acest transfer de identitate în cele mai incandescente clipe ale inspirației sale, din perspectiva unei mentalități aidoma, în multe privințe, cu cea primordială. Departe de a fi lipsită de acoperire, o asemenea afirmație a fost impusă, după cum s-a putut constata, de însăşi încărcătura mitică şi magică a cuvîntului său. Direct sau mediat, umanul şi cosmicul se întrepătrund pretutindeni în opera eminesciană, conferind meditației asupra semnificației strădaniei omeneşti şi a desfăşurării istoriei universale o adîncime şi o măreție unică.

Rezumat

Pe temeiul decriptării încărcăturii mitico-magice a unui celebru vers din *Scrisoarea III* („*Pîn' ce izvorăsc din veacuri stele una cîte una*“), studiul *Geneză şi istorie* îşi propune să pună în lumină felul în care, grație valorilor de sugestie care acționează între imaginea specific eminesciană a genezei şi cea a răsunătoarei victorii româneşti de la Rovine, tabloul liniştii şi înserării de după bătălie, care dobîndeşte, prin grandoarea concepției şi frumusețea sa artistică, dimensiuni sublime.

În felul acesta, analiza întreprinsă din acest unghi a dezvăluit din interior una din cele mai elevate modalități poetice de a exprima artistic sentimentul românesc al comuniunii depline dintre uman şi cosmic.

„Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este“

Viorica S. CONSTANTINESCU

Pentru un obişnuit cititor de… Eminescu, *Pe lîngă plopii fără soț...* (apărută în *Familia*, nr. 35, septembrie 1883) este o romanță ce i se pare foarte cunoscută. Şi ca urmare nici n-o reciteşte. Dar este această cunoscută poezie de cazuistică filosofică doar o romanță? Începînd cu strofa a V-a intervin nişte imponderabile pe care le semnala vag Ibrăileanu în *Scriitori români şi străini*. De obicei istoricii literari s-au ocupat cu destinatara: „mizerabila cochetă Cleopatra“ (ms. 2276, f. 200) sau „inspiratoarea mai veche, Veronica“. Ibrăileanu a consemnat concentrarea expresiei (începînd cu strofa a V-a) pînă la obscuritate, dar vede în aceste strofe o „grandomanie“ a poetului: dacă mă iubeai, deveneai un nume etern în sens horațian, romantic, baudelairian (Nicolae Iorga o propune pe Mite Kremnitz cea cu… „brațe reci“ care putea „înmărmuri măreț“ dacă…). D. Murăraşu într-o notă la *Pe lîngă plopii fără soț…* scrie: „Este o întreagă *mistică* (s.n.) în jurul cuvintelor stea - înger - iubire. Nu mai sîntem pe tărîmul romanței cu afecțiuni superficiale şi efemere, ci pe tărîmul unei poezii – expresie a pasiunii proprii şi a unei religiozități proprii unui alt ev la care parcă s-ar gîndi nostalgic“ (Ed. D. Murăraşu, Minerva, 1982, p. 347).

Evul ce stîrnea nostalgii era cel al trubadurilor, al lui „fin' amors“, a idealurilor primului romantism care a fost… Evul Mediu „cel întunecat“. Într-adevăr intrăm pe terenul unei cazuistici erotice care nu mai are de-a face cu nostalgia, iubirea ca suferință programată (ca la trubadurii catari sau la poeții andaluzi), ci cu acel „ordo amoris“ care plasează iubirea în „iconomia“ divină. Platon, Plotin, Dante şi Ficino au structurat treptat conceptul european de erotică. Regăsim la Eminescu toate locurile comune ale retoricii acestei noi erotici: „o rază dinadins“, „o stea s-ar fi aprins“, „un chip de-a pururi adorat“, „de acel farmec sfînt“, „şi noaptea candelă s-aprinzi iubirii pe pămînt“, „înmărmureai măreț“. Femeia ce aprinde acolo sus candelă (metaforă revelatoare) lui Eros pe pămînt, madonă, devenită sfîntă prin iubire este însă o prezumție, o fantasmă: toate ar fi fost altfel dacă ea, femeia reală ar fi înțeles menirea ei cosmică, dacă ar fi înțeles că iubirea născută din incidența cu raza Ei pornită dinadins, ca o săgeată, spre inima unui El este una ce nu se consumă „aici“ ci „acolo“, că *farmecul* Ei este „grația“ plotiniană, neînțelesul, inefabilul ce aureolează frumusețea mundană şi trezeşte dorul de frumos absolut, că Ea nu este „ea“ ci o piesă dintr-un cult, în parte mariologic, ce conferă atribute cosmice atracției instinctului „care altfel se abate şi la păsări de vreo două ori pe an“. Dacă n-ar fi fost atît de mundană, ar fi schimbat însăşi ordinea cosmică (precum la Dante, Beatrice – „Amore ce mişcă soarele şi alte stele“) adăugînd o stea în plus pe cer – o candelă a iubirii. Ar fi fost un daimon şi nu un demon şi l-ar fi legat pe poetul îndrăgostit de cer. Dar tot ca europenii, prin Eminescu, ne despărțim de copila înger, de filosofia ei şi mai ales de imaginea stereotipă ce putea stîrni iubirea cea eternă şi ne întoarcem spre femeia-femeie. Lumea aceea în care iubirea mişca astrele nu mai este şi idealul superromantic s-a pierdut odată cu ea. În cer nu se mai poate aprinde candelă „iubirii pe pămînt“ pentru că nici poetul, creatorul de lumi posibile nu mai doreşte acest miracol al „farmecului sfînt“. Cu „ultimul

romantic european“, cum a fost numit (pe drept sau pe nedrept) Eminescu, se pierd ca factori *generatori* de spiritualitate şi cultură, Platon, Plotin, Dante, Ficino şi toți cei care s-au circumscris într-un fel sau altul neoplatonismului poetic, unui „ordo amoris liturgic“ pentru a se integra unui alt fel de a iubi sau… ne-iubirii. În locul Madonei poetul preferă o Venus trecută prin creştinism dar cu toate atributele păgîne. Urmează şi la Eminescu trezirea, despărțirea de „icoana iubirii cei eterne“, de fantasmele erosului neoplatonic şi mariologic, a erosului liturgic valabil de la trubaduri pînă în secolul al XIX-lea.

Cum era această fantasmă a lui Eminescu, asemănătoare cu Beatrice, Madona Laura, cu toate plăsmuirile romantice?

Cel mai adesea ea, femeia adorată, „există doar în măsura în care este gîndită“, nu este o întrupare reală ci „făptura minții [mele]“ (*O harfă pe un mormînt*), „statuie aureolată“, fără nume, fără corp. Mai totdeauna ea ne apare printr-un exercițiu mnemotehnic, în starea de somnolență a poetului, în vis sau într-un posibil viitor. Această „a farmecului roabă“, femeia înger este un prilej de suferință căci, aşa, „icoană“, „înger“, „zee“ şi „prea puțin femeie“ cum a zămislit-o dorul de transcendență al poetului (Prea mult un înger mi-ai părut / Şi prea puțin femeie“ – *S-a dus amorul*, 1880-1881), creată anume intangibilă, ea devine o fantasmă a iubirii, una a melancoliei şi asta nu pentru că ar fi fost pururi o desfătare, o intangibilă perfecțiune, un eon al grației, un înger, ci pentru că poetul e altul.

„Dar neîntrupat e chipul acei iubite
Ca şi lumina ce în cer se suie
A unei stele de mult pierite“
(*Muşat şi ursitorile*, 1880-1881)

sau

„Azi cînd eşti prea mult înger şi prea puțin femeie
Frumoasă cum nici Venus nu a putut să steie

Nu mă înțelegi“ (1866)

sau

„Cum a putut ca-n lume aşa minuni să steie
Căci tu eşti prea mult înger şi prea puțin femeie“
(*Sarmis*, vs. 59-60)

sau

„Să-ncete acel farmec ce te-a făcut o zeie“
(*Sarmis*, vs. 27).

Tristețea de a se fi lăsat în voia idealismului, extazului, (ce spuneam este consonantă cu epoca „apusului de zeitate şi asfințirii de idei“ în care trăia poetul) este poate cel mai bine redată în două poeme: *Miron şi frumoasa fără corp* şi *Luceafărul*.

Basmul versificat îl cunoaştem: însurat cu o frumoasă fiică de împărat fiul ciobanului este sortit suferinței de a dori ceva ce este… dincolo. Basmul lui Kunisch are conotații germanice şi este de presupus că culegătorul a selectat din folclorul românesc acele poveşti care se potriveau spiritului culturii căreia îi aparținea. Ipoteza noastră se bazează pe faptul că Frumoasa fără corp este foarte asemănătoare cu ondinele din Poveştile Fraților Grimm.

Cităm din basmul versificat şi conotat metafizic al poetului român: Neoplatonismul romantic este evident: „dorul după ce-i *mai mare…* după ce-i *desăvîrşit*“:

Dar deşi ferice încă
Totuşi el în pieptul lui
O dorință are-adîncă
Neştiută decît lui.
Dorul după ce-i *mai mare*
N-altă lume trecătoare,
După ce-i *desăvîrşit*
Şi tot sufletul îl doare
După cum a fost menit.

Portretul robot al femeii eminesciene, icoana, adică fantasma erotică (o statuie plutitoare, ca într-un tablou suprarealist în care predomină culorile bleu, alb, auriu, marmură înfăşurată ca în sculptura elenistică, în veşmînt uşor şi transparent, totul sugerînd mişcarea abia perceptibilă, diafanul, mătăsosul, catifelatul, încrețirea uşoară ca a apei unui lac la adierea vîntului în armonie cu sunetul duios al cornului, harfei, lirei, cu valurile molcome ale buclelor, cu mişcările grațioase ale brațelor, cu paşii abia perceptibili, cu plutirea) este unul stereotip. Imaterialitatea Frumoasei pe care Miron în sfîrşit o vede în chip de ondină se face simțită de la început:

„Arătarea-i luminată
Nici o umbră ea nu face“

sau

„Totuşi valul nu se taie
Cercuind apa bălaie.

Şi deşi în lac înoată
El nu mişcă nici se-ncreață.“

Miron, privind-o dintre trestii se-nfioară: era prea mult înger şi prea puțin femeie. Dorul lui o crease, trupul lui o refuza. Soluția: ca să rămînă fidel fantasmei – sufletului, tînărul nu are decît o cale: retragerea din lume.

Faptul că femeia înger, marmoreana poartă în orice ipostază veşmînt țesut din borangic sau pînză de păianjen dezvăluind mai mult decît învăluind îl readuce din nou pe poet în postura de care vorbeam: de a dori ca Beatrice (înveşmîntată în roşu şi bleu ca Fecioara Maria) să fie Francesca şi Francesca Beatrice; nu doar ochii, părul, gîtul, gura, fața, fruntea ci totul, trupul alb ca de nordică, dar grațios ca cel al cariatidelor în spatele căruia se întrevăd aripile („Iar aripile albe lumea-a le vedea nu poate“, *Înger şi demon*) să prindă viață şi mai ales simțire epidermică. De

aceea şi „Giovinetta“ lui Eminescu – Cătălina, lipsită de nimb, nurlie ca predecesoarele ei din… *Dimineața poeților*, incapabilă să poarte aripi, sfioasă şi îndrăzneață cît se cade unei femei obişnuite, accesibilă, este într-adevăr comună dar… ea aduce bucurie iubitului ei.

În *Luceafărul*, lumea iubirii ideale, platoniciene, apare răsturnată: el, eonul, steaua, daimonul, geniul, este fantasma copilei şi coboară să se inițieze în cealaltă față a creației Demiurgului, mundanul. „Prea mult femeia“ Cătălina este fantasma daimonilor. Miron şi Hyperion au aceeaşi soartă: pentru unul Frumoasa nu are corp („Dar nimic în braț nu prinde / Căci Frumoasa-i fără corp“), pentru Hyperion, „odorul nespus“ nu are… suflet. Cu alte cuvinte împlinirea platoniciană este în ambele cazuri imposibilă: El nu poate deveni Ea, Ea nu poate deveni El. Şi aceasta pentru că în conformitate cu filosofia neoplatonică, Demiurgul a împărțit lumea în trei secvențe: cei de jos, cei de sus şi cei de mijloc, nefericiții care aleargă după fantasme şi le creează din dorul de a se uni, de a comunica cu lumea eternă a eonilor.

Reîntorcîndu-ne la tema mai amplă – a lui „Ordo amoris“ ce vizează toată spiritualitatea europeană am putea observa că ceea ce-i deosebeşte pe romantici, implicit pe Eminescu de predecesorii lor care demitizează „iubirea de iubire“ (termenul l-a folosit şi Ibrăileanu în legătură cu Eminescu) este renunțarea la toposul: femeia sublimă şi bărbatul ridicol. Romanticii se reîntorc la gravitatea platoniciană ce integra erosul în „iconomia“ Demiurgului, depăşesc retorica uzată (ridiculizată în celebrul roman al lui Cervantes) şi preiau doar sensurile adînci ale acestei ordini. Să fie aceasta şi datorită intrării într-o nouă ordine creştină? De altfel Maria eminesciană nu diferă cu nimic de acea „prea mult înger şi prea puțin femeie“; este ca şi la Novalis un eter subtil, răsărită din amintire, ocrotitoare, stea călăuzitoare, farmec sfînt, dar poetul, chiar şi în cazul ei regretă că… a fost prea mult înger. Treptat, în era „creştinismului în ruină“, (termenul aparține lui Hugo Friedrich şi se referă la structura liricii moderne de

după 1857) şi ultimele icoane susținute de amintirile copilăriei devin neputincioase cînd în „noaptea sufletului" totul se deşiră, sufletul e un cimitir de cruci, femeia înger un demon, credința o iluzie.

Precizăm după acest excurs mai mult sau mai puțin convingător, că toată teoria femeii ca fantasmă, creație a acelui „oculus mentis", „oculus spiritualis" are în spate o întreagă filozofie dezvoltată în Renaştere mai ales de Giordano Bruno şi Marsilio Ficino pe baza moştenirii filosofiei lui Plotin şi Aristotel. Mai ales conceptul de „pneumă" sau cel de „spiritelli" au stat la baza explicării producerii de fantasme erotice şi mai mult, la baza explicării acelui „amor hereos" care este consecința fantasmelor erosului. Consumîndu-se integral în perimetrul idealității, nedevenind niciodată sexualitate, amorul platonician este, însoțit de o melancolie cronică, *hereos*. „Vampirul angelic", femeia de la Bertrand de Born la Dante şi Eminescu este, în ultimă instanță, cauza melancoliei geniului, o melancolie care, în momentele acute duce la setea de extincție; căci doar extincția, întoarcerea în „repaosul de veci" ar putea potoli focul în care, precum personajul din *Odă în metru antic*, arde poetul îndrăgostit de fantasme.

„Amor hereos" din poezia eminesciană este doar un aspect al modului în care, cu subtilitate genială, o întreagă cultură poetică europeană intră în poezia românească, producînd marea cotitură de la ridicol la sublim, în plan intern de la hîrjoana pe sofale la dorul de transcendență.

Femeia-rol dispare şi la Eminescu odată cu visele, „idealele" dar şi cu moda. În locul Beatricei o preferă şi el pe Francesca. Şi mai rău, locul Laurei… este luat la Caragiale de Zița. Scrisoarea de dragoste a lui Rică Venturiano dedicată acelui „angel radios" de mahala, cu toată recuzita retorică ce cîndva mişca inimile ba chiar şi sferele cereşti, este una de adio față de o altă lume, „lume ce gîndea în basme şi vorbea în poezie".

Résumé

La poésie d'Eminescu est presque toujours problématique ou bien, par le biais de l'herméneutique, elle le devient, même s'il ne s'agit pas seulement de celle que l'intertexte culturel rend évidemment chiffré, mais aussi de celle du type „romance".

Bien des connotations de sa lyrique érotique se retrouvent dans le périmètre des lieux communs poétiques du Moyen Âge européen, qui ont pénétré dans la structure profonde de la culture occidentale et ont persisté jusqu'à l'époque du romantisme.

On dirait, lors d'une première lecture partielle et superficielle que, à l'instar de Dante et de Pétrarque, le poète n'aspire qu'à cet amour conventionnellement nommé platonique, amour ascensionnel, initiatique, spirituel. L'objet d'une telle aspiration – „la donna angelicata". Mais Eminescu vit à l'époque de la démythification, du „christianisme en ruine", du „crépuscule de la divinité et du déclin des idées" (comme il le dit lui-même dans un poème).

Dans sa poésie, „*la belle dame sans merci*" avait depuis longtemps remplacé la femme angélique, bien sûr après une longue coexistence dans le romantisme des deux types de femmes: la Vénus et la Madone. Eminescu ne croit pas, lui non plus que la femme „pomme de discorde", „esprit étroit, mais jupes larges" pourrait comprendre le „charme sacré" d'un amour éternel.

Quand il doit choisir la femme idéale, le poète semble hésiter entre Francesca da Rimini et Béatrice Portincer. Le poème *Miron et la Belle sans corps* est relevant pour le „platonisme en ruine" qui marque dans la lyrique érotique européenne l'abandon des poncifs prémodernes. „L'image désincarnée de la bien aimée", „trop déesse et moins femme" n'attirent plus Miron ou le poète. Dans le poème *Hypérion*, la fille de l'empereur, Cătălina, est déçue par *„le*

jeune voïvode“ désincarné, répétant de la sorte l’expérience de Miron. La détresse de ne pouvoir aimer que des fantômes émane des deux poèmes susmentionnés. On peut le dire d’ailleurs à propos d’un grand nombre de poésies de Eminescu.

Au fait, Eminescu (Miron, Cătălina) ne regrette pas le temps de l’idéalité stérile; au contraire, il la récuse. Ce n’est que le visage angélique qui transparaît du lointain Moyen Âge; le comportement de la bien-aimée est celui de la moderne, de la décadente „femme fatale“, conforme d’ailleurs au désir du poète. Le drame érotique de l’amoureux de la fin du XIX-ème siècle consiste dans l’aspiration de retourner à la nature et l’impossibilité de se détacher de la culture de ses idéaux.

Închinare la „Viteze inime de domn“

Note despre un ritual al (pe)trecerii

Mihaela CERNĂUȚI-GORODEȚCHI

În variate chei – tehnic-literare, filosofice, (u)morale ş.a.m.d. – o lungă şi prestigioasă (aşadar de autoritate) tradiție asociază poezia cu puterea magic-inspirațională pe care ar avea-o sublima licoare a lui Bachus. Între voioasa exaltare de tip anacreontic şi experimentarea chinuită, dar fascinantă, a tenebroaselor paradisuri artificiale, poetul – (de) oriunde ar fi el – pare să-şi fi făcut blazon dintr-o adîncă *sete* care nu e doar una abstractă, „a formelor perfecte“. Această „fatalitate“, perpetuă pe linie să-i spunem „profesională“, pare desigur să se adîncească dacă (sau cînd) i se adaugă circumstanțe favorizante, precum înclinația unui neam (născut poet – zice-se – şi priceput să-şi trăiască viața din plin) de a *închina* pahare cu aceeaşi rîvnă solemnă cu care se înclină în fața icoanelor, ori „marota“ de a reuni (printre altele) într-o singură generoasă paradigmă *a cinsti* („a venera“; „a toasta“) şi *a face cinste* („a trata“; „a omeni“; „a oferi de băut“). În plus, indiferent de epocă, românii dintre hotarele Moldovei se bucură de faima (onest cucerită) de a îndrăgi peste poate, cu maxim devotament, „izul masiv

al vinurilor curate din poloboace"[1]. Spre crunta dezamăgire a celor amorezați de imaginea aseptică (și alienantă) a „Luceafărului poeziei românești", „nemuritor și rece", de bună-voie exilat într-un turn de fildeș („un zeu sinistru, tăiat în marmură neagră"[2]), manuscrisele eminesciene dezvăluie fără echivoc un spirit pasionat, plin de strălucire și vigoare, o personalitate magnetică, seducătoare și cînd nu se cufundă neapărat „în stele / Și în nori și-n ceruri nalte". Poezia *Umbra lui Istrate Dabija Voievod* (1878) publicată integral pentru prima dată de Perpessicius[3], este în viziunea acestuia o „rară piesă a poeziei noastre bachice", despre a cărei frumusețe „orice orgoliu este neîndestulător". Sub semnul acestei subtile provocări, pariul nostru este să strecurăm o privire cercetătoare dincolo de frumusețea formală (incontestabilă), pe care o bănuim a nu fi și superficială; de vom reuși sau nu să argumentăm suficient de convingător că textul respectiv este (mult) mai mult decît un ingenios, suculent și sprințar „imn" de bacanală (o recreație poeticească așadar), simpla noastră întreprindere, cutezăm a o spune, echivalează (la nivelul intențiilor măcar) cu un elogiu – desigur pe potriva priceperii și a puterilor noastre.

---

[1] G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, București, Editura Eminescu, 1975, p. 227.

[2] Nicolae Iorga, *Eminescu și generația de astăzi*, articol datat 16 noiembrie1903, scris cu prilejul publicării biografiei semnate de Ioan Scurtu – *Mihail Eminescu's Leben und Prosaschriften*, Leipzig, 1903 – și apărut în *Oameni cari au fost*, București, EPL, 1966, apoi în N. Iorga *Scrieri*, București, Editura Ion Creangă, 1971, p. 31.

[3] V. varianta finală, *Umbra lui Istrate Dabija Voievod*, în Mihai Eminescu, *Opere*, vol. IV, București, Editura Academiei R.P.R., 1952, p. 349-353 (de unde și cităm în continuare), respectiv cele trei variante premergătoare (A, B și C – indicate ca atare în cuprinsul articolului de față), stabilite tot de Perpessicius și publicate în Mihai Eminescu, *Opere*, vol. V, București, Editura Academiei R.P.R., 1958, p. 356-365.

I. „Cum trece-n lume toată slava…“

Într-un decor tipic (pre)romantic – „ziduri vechi“ (B), „ziduri negre“ (C), „bolți înnegrite“ (C), „icoane vechi“; „nouri întunecați“ (A), lună / „lună roşie“ (A); la care se adaugă, ca factor inductiv de meditație, „o filă veche“ (A) din „scripturile bătrîne“ (B) – cea dintîi „umbră“ resuscitată este a Eclesiastului: orice mărire e deşartă, viața însăşi este trecătoare şi inconsistentă „ca un vis, ca spuma undei“. Visul nu este cel plenar, compensator, cale infailibilă de acces la esențe (visul/basmul vieții), ci e o nălucire insignifiantă, un accident fără noimă şi fără consecințe.

Motivul *ubi sunt* („unde-s Domnii tăi cei vechi“ – A) mediază însă, neaşteptat, o sensibilă schimbare de registru; tonul amar, *dez*iluzionat, virează pe rînd, în procesul facerii/decantării poemului către **1.** burlesc („Deodată văd o umbră naltă / Cu ochii mari şi'mpăroşați / […] / Deodată sun-un glas de bute /Mi-e sete bre, de nu mai pot!“ – A; „Şi-aud un glas tehui: Mi-i sete“ - B, la etaj); **2.** simulată evlavie şi mucalită înduioşare („Un glas ridică plîns din cete / Jucînd mătăniile-uimite / Ş-aud un glas zicînd: Mi-e sete“ – B); **3.** Parodie a goticului („Sub mine-aud un glas ce sună / Un glas adînc zicînd: Mi-e sete“). Fantoma care intră acum în scenă este a unui domnitor vremelnic (1661-1665), ales din rîndurile boierimii moldave, care „servise ca vornic supt Gheorghe Ştefan“[4] şi care este insolitat în şirul domnilor Moldovei pe considerente mai degrabă anecdotic-picante, ca „Vodă-Dabija cel iute la păhare“[5], fiindcă „se îndulcia la

[4] Nicolae Iorga, *Istoria Românilor, vol. VI (Monarhii)*, Bucureşti, 1938, p. 248.

[5] Nicolae Iorga, *Istoria literaturii româneşti contemporane* (*I. Crearea formei; Cap. V. Creatorii literaturii noi; I. Eminescu*), 1934, fragment retipărit în Nicolae Iorga, *Eminescu*, Ediție îngrijită, studiu introductiv, note şi bibliografie de Nicolae Liu, Editura Junimea, 1981, p. 227.

vinul cel bun al ținutului Putnei, de unde venia"[6]. Fiind „omu bun şi blîndu, fără nice o răutate", „domnindu cu pace şi cu domnie aşedzată, cu țară întemeiată"[7], în poemul eminescian „moş Istrate - voievod" face figură de (stră)bunic blajin, care poartă însemnele puterii (toiag/sceptru, coroană, salbă) cu o prestanță iradiată mai degrabă de senectute decît de calitatea de monarh. Semnalul care inițiază/declanşează comunicarea este dat cu domoală grație de către umbra bîntuită de neodihnă dintr-un motiv deocamdată obscur, care „nu trece/nu scrie la izvod" – deşi ar putea fi dedus de acolo. Grăbita solicitudine a martorului-interlocutor (imediat trezit din înmărmurire) clarifică la modul (involuntar) buf natura grozavei tînjiri care-l consumă pe Măria-Sa – „El capu-şi clatină, oftează", arată că nu rîvneşte la viață (B) ori la „slava din trecut" (B), nu „încețoşează de sînge negru şi hain", ci „De vin, copilul meu, de vin".

II. „Cînd eram vodă la Moldova ..."

Dabija-vodă revine în spațiul mundan pentru că e *muncit* de griji, pentru că are probleme (majore) de adaptare la/în lumea de dincolo; devenit cetățean al raiului (în baza virtuților morale de care a dat dovadă în timpul vieții – „Fiind cu milă şi drept"), el e departe de a simți gratitudine pentru această fericită repartiție, pentru că, paradoxal, trece prin cazne cumplite, fără leac şi fără scăpare: „Dar cum mai pune sfîntul Petre / La rău canon pe-un biet creştin! / Cînd cer să beau zice: Cumetre, / Noi n-avem cimpoieri şi vin". Măcinat de frustrare şi de urît („Aici [în rai, n.n.] lipseşte tot îndemnul. / În lume mult, nimic aici"), el evocă plin de patos paradisul *lui* pierdut, o adevărată grădină a desfătărilor, în care „al vieții dulce rod", „vinul greu ca untdelemnul" /

[6] Nicolae Iorga, *Istoria românilor*, op. cit., p. 248.
[7] Ion Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei*, Bucureşti, Editura Minerva, 1980, p. 35

„sfînt ca chihlimbarul“ (B), „vinul copt de vremuri“ nu se bea oricum, ci cu evlavie (v.B), în cursul unui ceremonial aparte, chiar dacă libația nu este solemnă, ci programat plină de veseli(r)e, de voie bună. Deşi animat de cimpoieşi, lăutari şi măscărici, cheful/gulaiul/hazul nu e totuna cu orgia, cu desfrîul – drept care în varianta finală nu mai supraviețuieşte nici paradigma compromisă/compromițătoare a *crîşmei/ birtului* (B), nici caricatura nostimă a petrecărețului dezlănțuit (În brîu pun poala de giubea / Căci ce'nsemnează viața toată / de cît a chiui şi-a bea“ – A), nici rafinamentul decadent (nu numai anacronic, ci şi străin, nelalocul lui în context) al „Dabijăi-vodă“ (Neculce *dixit*!) care îndeamnă să se bea „într-un condur de doamnă / Un vin de patruzeci de ani“ (A); în treacăt fie spus, cronicarul nici nu pomeneşte, de altfel, de conduri, dar consemnează, ce-i drept, preferința domnitorului în materie de recipiente: „el be vin mai mult din oală roşie decît din păhar de cristal, dzicînd că-i mai dulce vinul din oală decît din păhar“[8] – alegere pe care o încuviințează din toată inima, peste veacuri, şi Eminescu, şi Creangă[9]. Pivnița şi umbrarul de cetini sunt polii care generează un spațiu binecuvîntat, un *locus amoenus* unde „Norodu-ntreg juca şi bea“. Faptul că acțiunea este una serioasă şi întemeiată pe principii sacre e dovedit de cele două reguli cardinale care o guvernează: 1) păstrarea purității lichidului sfînt („vin cu apă n-am să mestec“); 2) băutul vinului în tovărăşie, ca formă de comunicare, de co-participare la experiența sacră.

III. „Eu duc Moldova-n bătălii / Cu mii de mii [de] poloboace“ (B)

Numele *Eustratie* face parte din aceeaşi familie lexicală ca şi termenii greceşti cu sensul de „oaste“, „armată“,

[8] Id., Ibid., p. 32.
[9] V. G. Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, op. cit., p. 227-228.

respectiv „comandant militar“, „strategie“ şi, nu chiar în ultimul rînd, „stratagemă“. Lejeritatea cu care Dabija-vodă pare să trateze faptele de arme nu este un semn de frivolitate; campaniile în care este el implicat (cele două expediții inițiate de turci în Ungaria) nu au nimic de-a face cu patriotismul, cu apărarea țării, ci sunt obligații contractuale de natură politică – „au venit poruncă de la Poartă“[10]. Ca urmare, miza şi protagoniştii confruntării se degradează vertiginos într-o viziune de un comic truculent şi ireverențios, discret vindicativ: „Cînd calcă țara hantatarii, / Eu bucuros în lupte merg, / cînd între ei se bat magarii / În fundul pivniței alerg“. Dată fiind atîta tragere de inimă, nici nu-i de mirare aşadar că, în vreme ce turcii pier pe capete în iureşul bătăliei, aliații lor, moldovenii, o lasă mai moale cu vitejia şi cu meşteşugul războiului, consacrîndu-se altei nobile îndeletniciri: „Oştirea noastră, moldovenii, / Se prăpădeau într-un gulai, / Şi zimbrul cel cu trei luceferi / Lucea voios pe orice cort. / Precum ne-am dus, venirăm teferi, / Şi toți cu chef şi nime mort“. La fel de adevărat este că, mai apoi, campania este minată nu numai de disidența moldavă, cu lehamite disimulată, ci şi de dezgustul crescînd al „cuceritorilor“ incomodați de vremea nefavorabilă şi de durata prelungită a întreprinderii: „că – aflăm de la Neculce – li să şi supărasă turcilor a mai oşti, fiindu vreme de toamnă, pre la Sîmedru, şi trăgîndu şi nădejde că dorú i-or slobodzî să margă pe la casîli lor“[11]. În atare împrejurări, se dezvăluie cum nu se poate mai înțeleaptă scrînteala lui Istrate Dabija-vioevod de a se dedica exclusiv strategiei datului iama nu în armatele potrivnice („Se certe ungurii şi leşii… / Ce-mi pasă mie?“), ci în poloboacele de vin. Ofensiva aceasta burlescă e mai mult decît o simplă defulare, o alternativă preferabilă plictisului; golirea disciplinată şi cu sîrguință a butoaielor e replica subversivă (desigur, malițioasă sub aparența indolentă,

---

[10] Ion Neculce, *Letopisețul,* op. cit., p. 32.
[11] Id., Ibid., p. 33.

cvasi-nătîngă) servită „inocent“ de o oaste de „strînsură“ care, cum spune însuşi capul ei, manifestă un interes nul față de obiectul confruntării („n-am nici un amestec / Oriunde nu îmi fierbe oala“), dar care, la o adică, poate demonstra unitate, putere de concentrare şi consecvență: „Orînduit-am cu prisos: / Ca butea plină să se culce, / Cea goală iar cu gura-n jos. / Şi astfel sta-n Moldova toată / Cu susu-n jos tot ce era treaz“. Departe de a se reduce la bețivăneală ieftină şi îndobitocitoare, asaltul poloboacelor se revelează drept metaforă (uşor excentrică) a rezistenței şi coeziunii naționale: ce/cine nu urmează acest curent distonează la modul catastrofic, evocînd toposul lumii pe dos.

IV. „Să verse dintre cupe multe / Şi la pămînt vo două-trei“

Reper şi scut împotriva degringoladei este trecutul: „Cînd de mănuşa lungii săbii / Mă răzimam să nu mă clatin, / Cîntam cu toți pe Basarabii, / Pe domnii neamului muşatin“. Referința la figuri ilustre de odinioară, adesea desfăşurată (firesc) într-un orizont mitologic-mitologizant, are menirea de a restaura simbolic (în cheie nostalgică) o stare paradisiacă revolută. Fără a friza măcar gîndul absurd (şi rizibil) al sanctificării canonice – Dabija-vodă exaltă în poezia lui Eminescu pe „Ştefan, Ştefan domnul sfînt, / Ce nici în ceruri samăn n-are, / Cum n-are samăn pe pămînt!“. „Citită“ aşa cum se cuvine, în context, această con-sacrare se păstrează în limitele unei hagiografii eroice, în care *credința* ce orientează *fapta* are puțin (şi indirect) de-a face cu devoțiunea religioasă. Cultul strămoşilor se concretizează în obiceiul *pomenirii* – concomitent *rostire* (cu funcționalitate magică a numelor celor răposați (= plecați întru odihnă veşnică) şi *milostenie* întru amintirea lor. Îndemnul de a cinsti pe cei ce s-au dus vizează nu numai stabilirea şi menținerea unei conexiuni/continuități abstracte, ci ralierea în/prin *act* ritualic la o congregație care transcende la modul

absolut limitele temporale şi, mai mult decît atît, anulează (într-o dimensiune privilegiată) granița dintre sacru şi profan. „Căci are-n sîn Moldova noastră / Viteze inimi de creştin, / Tineri, în veselia voastră, / Stropiți-le duios cu vin“ – vinul este agentul care *leagă*, reuneşte pe toți membrii clanului amplu repartizat pe axa diacronică. Comunicarea se desfăşoară activ în ambele sensuri, către şi dinspre trecutul recuperat prin exercițiul stăruitor al memoriei (mai ales afective). Dar privilegiul şi responsabilitatea de a pune mecanismul în funcțiune se află în puterea urmaşilor; „cei vii măcar ştiu că vor muri; dar cei morți nu ştiu nimic şi nu mai au nici o răsplată, fiindcă pînă şi amintirea li se uită“ – zice Eclesiastul (9:5); „şi dragostea lor, şi ura lor, şi invidia lor de mult au pierit, şi ei niciodată nu vor mai avea parte de tot ce se face sub soare“ (9:6). Prin „veşnica pomenire“ însă se rupe lanțul deşertăciunii şi trecutul (cu tot cu cetățenii lui) reînvie. Circuitul însuflețit, intens, la care participă viii şi morții laolaltă constituie singura modalitate de care dispune *îngăduit* umanitatea pentru a se opune (în/cu grade diferite de eficiență) risipirii, destrămării („Perennis humus erit rex“).

V. „Bibamus Ex“

Trecerea atotputernică, neîndurătoare, este contracarată strategic de *petrecere* – în sensul de celebrare a clipei şi, deopotrivă, de eternizare a acesteia prin chiar glorificarea ei. Pentru Eclesiast, viața merită sărbătorită („mănîncă-ți pîinea cu bucurie şi bea-ți vinul cu inimă bună; căci Dumnezeu a găsit deja plăcere în ce faci“ – 9:7) ca singură (şi temporară) posesiune a omului pe pămînt. Atitudinea pe care o promovează (ca lecție de viață) Dabija Eustratie are însă bătaie mai lungă, pentru că *a fi cu chef*, ca şi *a face chef*, nu (mai) reprezintă nici scuza onorabilă a celui ce vrea să uite de urît şi deznădejde, nici deviza *je m'en fiche*-istă a băutorului din/cu vocație şi voluptate, ci o stratagemă care mizează

inspirat pe băutul cu metodă sau nu, dar neapărat cu sistem. „Bibamus Ex“ nu intenționează să confirme (în registru mucalit ori depresiv) renumele de bețivi (eventual simpatici, pitorești) al moldovenilor, nici să explice, cumva apologetic, de ce aceștia beau (fără tăgadă!) atît de aplicat, ci pune într-o lumină justă *sensul* adînc și adevărat al unui act care nu e simplă habitudine, ci concentrează o filozofie mai puțin sceptică, defetistă ori disperată decît pare. Băutul pînă la epuizare (și a obiectului și a subiectului) este procedeul corect, tehnica adevărată prin intermediul căreia se consumă total, se istovește o energie, pentru a face loc regenerării ei pe baze integral și desăvîrșit restaurate: „Pîn' la al zilei blînd luceafăr / Să bem ca buni și vechi tovarăși; / Și toți cu chef, nici unul teafăr, / Și cum sfîrșim să-ncepem iarăși“. Nu întîmplător asaltul paharelor este ritmat de apariția unui astru ce evocă deopotrivă hotarele dintre zi și noapte, melancolia și reînvierea speranței, fascinația întunecată a răzvrătirii și cuminția supunerii față de autoritatea *Păstorului*. Învățăturile lui Dabija-vodă e drept că nu prețuiesc cumpătarea din cale-afară, dar nici nu profesează excesul în sine, ci îndeamnă la *cumpănirea*, echilibrarea în absolut a acțiunilor concrete – acestea întreprinse și făptuite, fiecare în parte, în deplină cunoștință de cauză și cu pasiune.

Summary

Long reputed to be an infallible „poetical device“, as well as an uplifting presence, a faithful (and ironically dependable) companion no matter how hard times may get, wine has been integrated by tradition into Moldavian's „armorial bearings“, as an ambiguous symbol of unrestrained vitality, cheerfulness, (somehow weird) stamina, but also nonchalance, bitter disenchantment and even despair.

Eminescu's poem, *Umbra lui Istrate Dabija Voevod* (1878), restores the sacred quality of wine as an essential

part or agent in a precise ritual reuniting people of different generations, but who revere the same national and cultural ideals and belong to the same spiritual community encompassing decennaries and centuries apart. Far from setting their minds to simply get drunk and forget about everything, prince Istrate's subjects perform a solemn libation, invoking their ancestors and their descendants alike, wine being no more nor less than a splendid metaphor of endurance, of an unyielding resolution to chase eternity by consciously and responsibly joining the ritual of remembrance, and thus the continual cycle of life.

O problemă controversată – SEMITISM ŞI ANTISEMITISM ÎN PUBLICISTICA EMINESCIANĂ

Lavinia PAVEL

Misiunea artistului, după August Wilhelm Schlegel este de a-i învăța pe oameni să privească pictura, altfel zis, să vadă lucrurile „aşa cum sînt, iar nu, aşa cum ei s-au obişnuit să le abordeze, totdeauna ca subordonate felu-ritelor lor scopuri[1]. Parafrazîndu-l pe romanticul german, am putea spune că misiunea criticului, interpretului de artă sau literatură este de a-l vedea pe scriitor sau opera sa nu cum ar vrea el să fie, ci aşa cum este, lucru destul de dificil dacă luăm în considerare faptul că orice receptor este subiectiv.

Prin conceptul ironiei romantice introdus în estetica literară de către August Wilhelm Schlegel, se vrea distru-gerea şi recrearea continuă a obiectului, operație ce stă în puterea artistului şi nu este altceva decît stăpînirea materiei pe care şi-a ales-o, materie în care s-a cufundat şi deasupra căreia el se poate înălța oricînd spre a o transforma şi a o constrînge la forma care-i este pe plac.

---

[1] Richarda Huch, *Romantismul german*, Editura Univers, Bucureşti, 1974, p. 128.

Prin aplicarea acestui concept „trebuie să ne ridicăm deasupra propriei noastre iubiri, să putem distruge în gînd ceea ce adorăm; altminteri ne va lipsi simțul cosmicului ce ne este atît de propriu şi pentru alte facultăți“[2]. Un punct de vedere interesant asupra ironiei îl are şi un alt romantic german, poetul Novalis care vede în omul desăvîrşit capacitatea de a trăi deodată în mai multe locuri şi în mai mulți oameni; lui trebuie să-i fie mereu prezente în minte, un orizont larg şi evenimente felurite. „Atunci abia va lua naştere acea autentică şi grandioasă prezență a spiritului care îl incită în fiece moment al vieții prin diferite asociații logice sau poetice, îl întăreşte şi îl transpune în dispoziția limpede a unei activități lucide, care face din om un adevărat cetățean al universului.“[3] Ironia presupune tocmai această detaşare a cetățeanului universului.

Pot fi, într-adevăr, aplicate aceste principii şi în afara poeziei, atîta timp cît forma artistică prin excelență a ironiei este satira şi comedia? În cazul ironiei romantice da, pentru că ironia romantică nu este în primul rînd satiră, ci privire superioară şi globalizantă.

Există în publicistica eminesciană trăsături ale ironiei, aşa cum o definesc romanticii sau aşa cum o regăsim în critica mai nouă? Pentru a ne exprima o părere asupra textelor eminesciene mai puțin studiate, din perspectiva ironicului în general şi a ironiei romantice în special ne vom situa în perimetrul opiniilor lui Vladimir Jankélévich. Acesta vede în ironie un mijloc de a risca pentru a obține în final iluzia completă a adevărului, distracția trebuind să fie cît mai periculoasă. Ea presupune în acelaşi timp agerime atît din partea ironistului cît şi din partea receptorului, suplețe şi subtilitate, adică „extrema conştiință“ făcîndu-i „atenți la real“ şi imuni la îngustimea şi deformările patosului intransigent, la „intoleranța fanatismului exclusivist“[4].

---

[2] Idem[1].

[3] Vladimir Jankélévich, *Ironia*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994, p. 37.

[4] Ibidem[3].

Exemple ale acestui fanatism se regăsesc tot mai des în articolele şi studiile ce implică opera lui Eminescu drept „argument“ în diferite şi numeroase cauze politice (mai puţin culturale, ce-i drept!) şi îl consideră pe marele poet şi gazetar ca pe un antecesor al unor tendinţe ideologice şi politice ce umbresc trecutul naţiei române. Cînd se recurge la studiul istoriei, acest abuz nu e doar un semn de imaturitate culturală, ci el deturnează sau falsifică exegeza operei eminesciene.[5]

Aşa-zisul antisemitism şi xenofobia poetului, la care se face astăzi din ce în ce mai frecvent referire şi despre care se scriu deja studii, cărţi, mai ales la ziare sau edituri obscure din România sau Basarabia, porneşte dintr-o speculare a termenilor pe care Eminescu îi foloseşte în articolele sale. Avem aici în vedere articolul, pe alocuri vehement, despre fenomenul imigraţiunii din acea vreme, fenomen specific etniei germane, luînd-o în calcul şi pe cea israelită: „Aşa cum noi urîm spiritul de speculaţie şi cîştigul fără muncă al evreilor, tot aşa respectăm spiritul de muncă al germanilor“[6].

Aşadar Eminescu nu declară că urăşte neamul evreiesc ci doar metodele prin care fac să „manipuleze“, aşa cum spune George Călinescu, produsele unei ţări şi apoi să le vîndă la un preţ mai mare: „Corupţia socială este elementul care-l atrage pe evreu c-o putere elementară, ea consistă în dispreţul muncii, care cu toate acestea, e singura creatoare a tuturor drepturilor. Cînd munca unei clase într-un popor nu mai echivalează drepturile de care ea se bucură, atunci acea clasă e coruptă, atunci ea trăieşte din traficul unei munci străine, atunci ea seamănă cu evreul care nicăieri nu face altceva decît precupeţeşte lucrul străin“[7].

Nicăieri nu vom găsi, nici în articole, nici în poezia eminesciană afirmaţia: evreii ne sunt duşmani şi trebuie în

---

[5] Ioan Constantinescu, *Cu privire la extrema dreaptă românească*, în revista *Cronica*, nr. 3/1998.

[6] Mihai Eminescu, *Opere*, vol. XI, p. 275

[7] George Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, Editura Hyperion, Chişinău, 1993, p. 396.

consecință înlăturați. Numai într-o astfel de asociație lingvistică, Eminescu ar putea adera la principiile antisemite şi xenofobe.

Evreii nu sînt singurul neam pentru care gazetarul polemizează, un alt exemplu este grecul fanariot: „Clasa înaltă a societății noastre care luase de la grecul constantinopolitan toată lenea, tot bizantinismul, se lasă uşor înăduşită de ciocoimea ei, de fostele ei slugi, care, fără nici o muncă meritoasă pentru societate se urcă repede în locul vechii aristocrații, ce dăduse aşa de tare îndărăt“[8].

Utilizînd procedeul ironiei, Eminescu ne dă de înțeles că e fals nu ceea ce spune, ci ceea ce alții gîndesc; bună călăuză, el îşi ia toate măsurile ca să ne facă să credem în ceea ce insinuează sau lasă să se înțeleagă; cu toate simulările ei şi prin ele, nu uită să ne aducă pe calea cea dreaptă făcînd tot posibilul ca să putem dezlega transparentele-i criptograme.

Polemizînd cu unul din ziarele liberale ale acelei vremi, poetul-jurnalist încearcă să explice, prin cauze de ordin istoric, starea contemporană a etniei evreieşti. Minte pozitivă, el declară a nu găsi nici un mijloc de negare a unui fenomen real, şi cu un anume vizionarism, Eminescu se gîndeşte la faptul că elementul evreiesc, „abătut în albia unei munci liniştite şi productive, ar deveni folositor patriei lui adoptive.“[9] Marile fenomene sociale se întîmplă, „după a noastră părere, într-o ordine cauzală tot atît de necesară ca şi evenimentele elementare, şi dacă nu putem zice că avem ură contra ploii, chiar cînd cade prea multă, sau contra ninsorii, tot astfel nu ură putem simți pentru un eveniment atît de elementar ca imigrațiunea în mase a unui element etnic care-a contractat anume apucături economice ce nu ne convin“[10].

Vorbind cu gravitate despre lucruri mărunte ca cele prezentate (traficul şi metodele sterile de comercializare a

[8] Ibidem [6].
[9] Mihai Eminescu, *Opere*, vol. II. p. 130-131.
[10] Ibidem [9], vol. IV, p. 293.

bunurilor), Eminescu îşi asumă riscul, prin ironie, de a pleda împotriva virtuţii, de a scrie elogios despre nesăbuinţă şi defecte.

Pentru cei care o descoperă, ironia nu pierde niciodată firul şi ţine cu ardoare la sistemul ei de referinţă, păstrînd raportul dintre fond şi formă, onorează şi are încredere în agerimea care-l ajută pe adversarul său să o descopere. Cel ce trebuie să înţeleagă va înţelege cu siguranţă, în sens contrar, demonstraţiile devin minciună, tocmai ce se întîmplă în prezent prin implicarea modelului eminescian în problema neviabilă a epurării etnice.

Dacă ironia este o stare de pace, tratîndu-şi adversarul ca pe un adevărat partener de dialog şi îi face cinstea de a-l crede capabil să înţeleagă, minciuna este ca o stare de război şi prezintă reacţii adverse. De astă dată, cel trişat nu poate sta la acelaşi nivel cu trişorul. Folosindu-se de minciună cel ce înşală îşi tratează partenerul ca pe un lucru ori ca pe un concept abstract bun de atras în jocul său spre a-i servi interesele.

Raportarea, atît de frecventă la antisemiţii de astăzi, la versiunea din 1878-1879 a poeziei „Doina“ unde întîlnim versurile:

„Din Boian la Cornul Luncii
Jidoveşte-nvaţă pruncii
Şi sub mînă de jidan
Sunt românii lui Ştefan“,

trebuie să se facă ţinînd cont de datele istorice apropiate, pierderea Basarabiei. De altfel, în varianta finală, accentele, aşa-zis xenofobe, sînt diminuate sau chiar dispar. Dar să nu uităm că ultima versiune, cea publicată, nu mai conţine decît o aluzie la evreul cămătar sau negustor pe credit. Şi această aluzie este foarte plastic redată în două versuri care pentru necunoscătorii Bibliei devin criptice:

„La uşa creştinismului
Umbra spinului“.

Se ştie că pentru evrei spinul era cea mai urîtă dintre plante. În solul sărac al deşertului, spinul creştea pretutindeni. În capitolul despre geneză, din blestemul lui Adam face parte şi condamnarea de a lucra un pămînt plin de spini. În *Cartea Cîntărilor*, pentru a scoate în evidenţă frumuseţea Sulamitei, Solomon o compară cu un crin între spini. Dar, mai relevant este faptul că, în momentul batjocoririi lui Isus, i se pune pe cap o coroană de spini. Aşadar, Eminescu nu-l mai numeşte pe evreul de la uşa creştinismului, „jidan", ci metaforic „umbra spinului", care este cu totul altceva.

La Eminescu nu vom găsi nicăieri, în publicistică, insulta personală, caricatura sau ploaia de injurii. Teoriile sale sînt prefăcute în teatru monologic, spuse în serios şi luate în rîs, cu o invenţie verbală rar întîlnită, alimentată de proverbialitatea populară şi adusă la rangul complexităţii marilor clasici.

Ar fi necesar să amintim şi articolul *Bătrîni şi idei*, pe care George Călinescu îl consideră exemplu de virtuozitate stilistică pentru redarea ironiei: „Da-i şoseaua rea, încît se frînge caru-n drum? Libertate, egalitate, fraternitate şi toate vor merge bine. Dar se înmulţesc datoriile publice. Libertate, egalitate, fraternitate dă oamenilor şi s-or plăti. Dă-i şcoala rea, da nu ştiu profesorii carte, da ţăranul sărăceşte, dar breslele dau înapoi, dar nu se face grîu, da-i boala de vite?… Libertate, egalitate, fraternitate şi toate or merge bine ca prin minune."[11]

Umorul de care uzează publicistul rezultă nu numai din raportarea la conţinut, dar şi din interogaţia ritmică.

Motivaţia folosirii ironiei ca atitudine cinică o regăsim şi în publicistica eminesciană dar cu o oarecare emotivitate caracteristică poeziei, datorată în primul rînd asumării şi deconspirării procedeului: „Ca un fel de refugiu de multele inconveniente ale vieţii, Dumnezeu, în înalta sa bunăvoinţă, a

[11] Ibidem [10], p. 305-306.

dat omului rîsul, de la zîmbetul ironic la clocotirea homerică. Cînd vezi capete, atît de vitreg înzestrate de la natură, încît nu sînt în stare a înțelege cel mai simplu adevăr, capete în care, ca nişte oglinzi rele, totul se reflectă strîmb şi în proporții poate, făcîndu-şi complimente unul altuia şi numindu-se sarea pămîntului, ai avea cauză a te întrista şi a dispera de viitorul omenirii, dacă n-ai şti că după o sută de ani de pildă, peste amîndouă despărțămintele geniilor contemporani, peste balamuc şi puşcărie, va creşte iarbă şi că în amintirea generației viitoare, toate fizionomiile acestea vor fi pierit fără nici o urmă, ca cercurile din fața unei ape stătătoare."[12]

Caricaturizînd abstractiv şi speculînd concret, articolele eminesciene fac o operă ideologică şi poetică totodată trainică literar, tot atît ca şi poeziile, deşi purtătoare de erori scuzabile, cum e şi cea referitoare la populația evreiască, în fapt o eroare de receptare a ceea ce Eminescu vrea să arate.

A mai vehicula şi astăzi asemenea opinii ca acelea că Eminescu era de fapt şi el un evreu la originile obscure, că se comporta ca orice convertit, adesea isteric cînd era vorba de evrei sau că, „bun român", „rromân" (cum ar fi zis Caragiale), el era un fel de cruciat al tot mai des invocatului „neam" mereu în pericol de a fi sufocat. A nu încerca să citim opera publicistică şi în registru estetic, implicînd deci ironia romantică, este o eroare cu atît mai gravă cu cît o întîlnim şi la literați. Dispunem pe de altă parte, într-o ediție ştiințifică, de întreaga operă eminesciană şi sîntem în măsură să cercetăm publicistica şi să realizăm o imagine de ansamblu, adevărată asupra ei, adică eliberată de prejudecăți şi atitudini partizane, a rămîne deci, în ce-l priveşte, la vechile poncife naționaliste este incorect. În ciuda intransigenței sale politice, Eminescu nu a practicat nici „fanatismul naționalist" pe care îl întrevede Mircea Eliade în articolul *Mai*

[12] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, Editura Hyperion, Chişinău, 1993, p. 397.

multe feluri de naționaliști (publicat în *Vremea* la 15 iulie 1936) şi nici un „antisemitism feroce“ pe care îl atribuie unele cercetări aşa-zis istorice din ultima vreme. Asprul său fanatism naționalist i-ar fi închis multe porți. Intransigența sa politică ar fi atras asupra-i renumele de „huligan“ şi „fascist“…, ar fi scos în slujba nemților sau în simbria burgheziei româneşti… Antisemitismul şi naționalismul său feroce ar fi stîrnit împotrivă-i o cohortă de critici şi moraliști, care, în cel mai bun caz, i-ar fi vorbit despre obligațiile României față de minorități, de umanitarism şi alianța noastră cu Franța.“

În textele sale politice, uneori scrise cu patimă, Eminescu fiind un mare polemist, nu întîlnim nici pe departe ura fanatică împotriva evreilor, atîta timp cît aceleaşi „epitete“ se îndreaptă şi asupra grecilor, germanilor etc.

În termenii săi, Eminescu prezintă aspectele puțin plăcute ale „elementelor alogene“, aspecte de care nici românii nu scapă a le fi înfățişate. Este de ajuns să ne gîndim la *Epigonii, Scrisoarea III, Icoană şi privaz, Scrisoarea I.* Pentru neamul românesc sînt parcă mult mai puternic reliefate şi asta pentru că neamul românesc îi este cel mai apropiat şi pentru că aici s-a format lăsîndu-ne o operă de excepție.

Opiniile despre celelalte naționalități se bazează de multe ori şi pe prejudecăți populare; „bulgărimea“ posedă în loc de craniu „o buturugă“ improprie subtilităților, țiganii prezintă o limbă onomatopeică şi lipsuri de caracter.

Soluția pe care o găseşte însă Eminescu este asimilarea lor şi-i chiar învinuieşte mai ales pe evrei că întîrzie acest proces: „Nu oprim pe nimeni de a fi, nici de a se simți român. Ceea ce constatăm este posibilitatea multor din aceştia de a deveni români deocamdată. Aceasta e opera secolelor.“[13]

Odată evreii vorbind româneşte, ei vor face un mare pas pentru intrarea în națiune asimilînd mai întîi limba româ-

---

[13] Ibidem [12], p. 400.

nească, în spiritul tradiționalist. „În această eră de apropiere generală, cînd România dă într-adevăr din toată inima posibilitatea ca israeliții să devină cetățeni ai ei, ne simțim datori a vorbi în spiritul păcii şi a reaminti că nu ura contra rasei israelite, nu patima, nu prevențiuni religioase ne-au silit a menține un atît de strict punct de vedere, ci mai cu seamă natura ocupațiilor economice ale evreilor, precum şi persistarea lor întru a vorbi în familie şi piață un dialect polono-german, care-i face neasimilabili cu poporul nostru."[14]

Prin însuşirea limbii române şi înclinarea spre o muncă productivă, ei trebuie să intre în corpul neamului românesc. Presupunînd că vor face toate acestea, ei merită drepturile oricărui cetățean român, însă asimilarea rămîne, ca orice proces natural, opera unui timp îndelungat.

Lipsurile fiecărui neam, luate ca exemplu de către Eminescu nu sînt, oare, pasaje demascatoare pentru propriile noastre lipsuri, dar mai ales ale acelora care pretind că înțeleg subtilitățile publicisticii eminesciene, pretinzîndu-ni-l antisemit feroce? Urăşte într-atît Eminescu israeliții încît să-i vadă ocupînd portofolii ministeriale: „Poate chiar presupusul Handelbaum ar fi mai exigent față cu sine însuşi pentru a aspira la portofolii ministeriale, decît Pherekydes; ar învăța poate mai mult şi ar cîntări cu mai mult scrupul valoarea sa proprie, intelectuală şi morală, pînă a rîvni atît de sus."[15]

Întrebarea pe care ne-o puneam la început despre existența elementelor ironiei romantice în publicistica eminesciană îşi găseşte răspunsul mai ales prin raportarea la epoca căreia poetul îi aparține şi mai ales prin sursele oferite de spațiul romantic german unde se definesc mai întîi principiile acestui procedeu ca formă a paradoxului. Gîndirea paradoxală este gîndirea liberă, iar ironia se include în această gîndire liberă.

---

[14] Idem [13].
[15] Vladimir Jankélévich, *Ironia*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1994.

Ironicul autentic nu este văduvit de natură, ci liber de ea. El posedă însuşirea de a se desprinde de concretul cotidian, de fenomenalitatea în care vieţuieşte şi acţionează „pentru a se înălţa ca un navigator al văzduhurilor care contemplă pămîntul dispărînd sub el, ca un punct mărunt şi care recunoaşte nimicnicia relativă a sferei vii ce păruse, cît timp i se aflase încă neclintit sub picioare, că se lăţeşte şi se întinde nemăsurat."

Citit în alt registru decît cel al faptelor, cu alte cuvinte inclus în registrul esteticului atît cît permite genul publicistic ca atare, Eminescu, publicistul, nu va putea fi pus ca stemă pe steagul unor recrudescenţe tribale care readuc în vocabular, dacă nu şi în gîndire, concepte ca „neam", „sînge", „rană", „soluţie finală", „pericol", „duşmani ai rasei umane" şi alte „instrumente" psiho-lingvistice care-l pot vicia mai ales pe pseudointelectualul zilelor noastre.

Un problème controversé –

Sémitisme et antisémitisme dans le journalisme d'Eminescu

D'après Auguste Wilhelm Schlegel la mission de l'artiste est de faire apprendre regarder autrement la peinture, voir les choses naturellement et non pas comme l'on habitue à aborder, toujours comme des subordonnées aux différents buts. En paraphrasant, le romantique allemand, on pourrait dire que la mission de la critique littéraire consiste dans l'image de l'écrivain ou de son œuvre pas comme il la voudrait être mais comme il est, chose assez difficile si l'on prend en considération la subjectivité du récepteur.

Par le concept de l'ironie romantique introduit dans l'esthétique littéraire par Auguste Wilhelm Schlegel on veut détruire et récréer l'objet continuellement. Cette opération

appartient aux artistes. Ils doivent maîtriser la matière choisie.

Un autre point de vue sur le concept de l'ironie appartient à Novalis qui voit dans l'homme parfait, la capacité de vivre dans plusieurs lieux et dans plusieurs âmes. Ainsi prend naissance la grandiose présence de l'esprit qui peut transposer l'homme dans la disposition d'une activité lucide et qui le fait un vrai citoyen de l'univers. L'ironie suppose cette séparation des choses communes.

Un point de vue assez récent sur l'ironie se trouve chez Vladimir Jankélévich, point de vue appliqué aux études d'Eminescu. L'ironie suppose, en même temps, agilité de l'ironiste autant que du récepteur, souplesse et subtilité pour ne pas tomber dans le fanatisme. Il y a beaucoup d'exemples de ce fanatisme dans les articles et les études qui parlent de l'œuvre de l'écrivain roumain en le considérant comme „argument" dans nombreuses causes politiques.

Quand fait appel à l'histoire, cet abus n'est pas un signe d'immaturité culturelle mais il falsifie l'exégèse de l'œuvre d'Eminescu.

Eminescu şi scenariul oniric

Cătălin CONSTANTINESCU

Contrar aparenţelor, sintagma din titlu „scenariu oniric” nu vrea decît să dezvăluie tentaţia primă a lectorului care încearcă, în linia sugerată de modelul Propp, prin filieră Bremond (care îşi asumă critic, totuşi, teoriile lui V. I. Propp şi L. Bédier), să identifice eventuala funcţie narativă a visului în construcţie epică, eminesciană în cazul de faţă, nelimitîndu-se numai la construcţia basmului. Deoarece credem într-adevăr că metoda pe care a dezvoltat-o şi a folosit-o Propp poate fi aplicată şi la alte genuri.

Principiul la care am încercat să ne adaptăm lectura este de fapt acea structură deseori întîlnită în proză: povestea (*histoire*) mai degrabă decît povestirea (*le récit*). Şi asta pentru că:

„Structura acesteia este independentă de tehnicile prin care se desfăşoară. Ea se lasă transpusă dintr-o tehnică în alta fără a-şi pierde nici una din proprietăţile sale esenţiale: subiectul unui basm poate deveni tema unui balet, acela al unui roman poate fi transpus pentru scenă sau ecranizat, un film poate fi povestit celor care nu l-au văzut. Citeşti cuvinte, vezi imagini, citeşti gesturi, dar, prin intermediul lor, urmăreşti o poveste; care poate fi aceeaşi poveste. *Ceea ce este povestit (le raconté)* îşi are proprii săi semnificanţi, *elementele prin care se povesteşte (les racontants)*: acestea

nu sunt nici cuvinte, nici imagini sau gesturi, ci evenimente, situații şi purtări semnificate de acele cuvinte, imagini sau gesturi. În consecință, alături de semiologia specifică fabulei, epopeii, romanului, teatrului, mimei, baletului, filmului, benzilor desenate, este loc şi pentru o semiologie autonomă a povestirii“[1].

Ce înseamnă însă, din perspectiva aceasta – „bremondiană“ –, *funcție*? Putem vorbi despre vreo funcție a visului? Poate fi considerat visul drept metodă, instrument al narării? Bremond admite definiția funcției dată de Propp, care înțelegea prin funcție acțiunea unui personaj, acțiune care se defineşte prin raportare la semnificația ei pentru desfăşurarea acțiunii, dar el defineşte funcția înlocuind termenul acțiune cu cel de proces – în care intervin un *personaj-subiect* şi un *personaj-predicat*. Într-o terminologie mai clară, Bremond spune că „structura povestirii se bazează nu pe o secvență de acțiuni, ci pe o îmbinare (*agencement*) de roluri“[2].

Pînă la o simplificare de acest gen, însă, s-a putut constata că *funcția* se subsumează mesajului narativ, ea ajută la structurarea mesajului, intrînd într-o serie ce mai cuprinde subiectul, acțiunea, scenariul, argumentul, povestea… Înseamnă că unica funcție a visului, din această perspectivă, este aceea de a contribui la elaborarea mesajului. Iar visul pare a fi caracterizat foarte bine de triada propusă de Bremond, triadă ce trebuie să definească dezvoltarea unui proces: virtualitate, actualizare, finalizare.

Care ar fi atunci raportul dintre structura onirică şi structura narativă?

Structura narativă a basmului *Făt-Frumos din lacrimă* este marcată de organizarea lumilor prin care trece Făt-Frumos. Aşa cum observa Ioana Em. Petrescu, aceste

---

[1] Claude Bremond, *Logica povestirii*, traducere de Micaela Slăvescu, prefață şi note de Ioan Pânzaru, Editura Univers, Bucureşti, 1981, p. 26-27

[2] *Ibidem*, p. 168

lumi nu mai au caracterul neutru din basmele populare; la Eminescu, lumile de basm conțin elemente specifice spațiului oniric:

„Iată palatul din insulă al împăratului vecin, tînărul şi melancolicul frate de cruce al lui Făt-Frumos: peisajul se constituie din elemente caracteristice spațiului oniric eminescian: *luna, apele* (aici lacul) foarte senine, foarte albastre, prunduite cu nisip auriu, *cerul* senin, de un albastru intens, noptatec, *insula* cu pădurea de *smaragd*, în centru *palatul* (care ar putea fi o biserică, un templu, o masă altar etc.) de o albeață marmoreană, strălucitoare, oglindit de apele lacului ce dau impresia unei oglinzi de argint, în interior săli cu un cromatism ritualizat (aur şi argint) şi, peste tot, o mare, o adîncă tăcere din care se nasc, în visurile propriu-zise, plutiri de îngeri diafani şi cîntece joase, monotone, asemănătoare ritualului funebru din slujba ortodoxă“[3].

Aşadar basmul este „subiectivizat“ şi prin structura onirică pe care se organizează intriga, o permanentă alternanță de visare şi trezie.

Tipul de lectură practicat ridică totuşi o întrebare, generată de demersul formalist:

„/…/ trebuie oare, din fiecare povestire sau corpus de povestiri omogene, să inducem un lexic şi o sintaxă de roluri care să-i aparțină, ca o limbă a sa proprie, sau putem să deducem din noțiunea generală de povestire un sistem a priori al rolurilor narative, universal implacabil oricărui fel de poveste istorisită? Cu alte cuvinte, îmbinarea evenimentelor în povestire este oare guvernată de un principiu de organizare arbitrară, comparabil cu acela al limbilor naturale, sau de o necesitate logică?“[4]

Tot aşa ne putem întreba dacă scenariul oniric stă sub semnul arbitrarului sau al logicii povestirii? Credem că

[3] Ioana Em. Petrescu, *Mihai Eminescu – poet tragic*, Editura Junimea, Iaşi, 1994, p. 106

[4] Claude Bremond, *op. cit.*, p. 168.

există un punct de convergență în care arbitrarul şi logica se întîlnesc, pentru că arbitrarul vine din structura psihologică-ştiințifică a visului (dezorganizarea evenimențială), dar tocmai pe aceasta se şi întemeiază logica subiectului, atunci cînd subiectul este condus de principiul oniric. Această logică nu reține pentru narațiune decît ceea ce susține construcția narativă.

Dacă analizăm posibilitățile oniricului în proza eminesciană putem lesne constata că de la construcția onirică lineară, sau aşa-zis banală din *Visul unei nopți de iarnă* şi pînă la „jocul alternant“ (în care totul este „ca în vis“ şi unde aproape mereu „îmi părea că visez“) din *Geniu pustiu* sau la visul magic-demiurgic din *Sărmanul Dionis*, scenariul oniric se organizează, ca orice subiect de altfel, pe două nivele:

1. planul estetic, ideologic etc., transcendent față de subiect;
2. planul necesităților impuse de logica subiectului.

Această organizare binară ne este relevată în *Sărmanul Dionis* foarte clar. Dionis afirmă:

„… În fapt lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spațiu – ele sînt numai în sufletul nostru“[5].

Astfel, el se situează în primul plan, amintit anterior, întrucît *timpul* şi *spațiul* sunt considerate categorii subiective, relative – în linia filosofiei kantiene, iar *cauzalitatea* pare a nu se manifesta totdeauna consecutiv – în linia filosofiei lui Schopenhauer, simplificînd reducționist:

„Dacă lumea este un vis – de ce n-am putea să coordonăm şirul fenomenelor sale cum voim noi? Nu e adevărat că există un trecut – consecutivitatea e în cugetarea noastră

[5] Mihai Eminescu, *Sărmanul Dionis*, în *Poezii. Proză literară*, vol. II, ediție de Petru Creția, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978, p. 281.

– cauzele fenomenelor, consecutive pentru noi, aceleaşi întotdeauna, există şi lucrează simultan“[6].

Deci lumea este vis. Adică ordinea lucrurilor din realitatea imediată este relativă, arbitrar stabilită. În vis, ele pot fi transmutate. *Spaţiul* şi *timpul* pot opera cu alte unităţi de măsură, ele pot fi comprimate sau dilatate.

Iar pentru a face posibilă această operaţie, Eminescu apelează la vis, la „logica visului“, singura care poate organiza structura narativă în maniera respectivă.

Oricît de individualizat ar fi scenariul oniric, el nu poate fi izolat şi redus la simplă metodă sau artificiu narativ. Pare a fi mult mai înţelept a-l aborda din perspective mai generoase, ca aceea ilustrată de necesarul, dar nu şi suficientul *Sufletul romantic şi visul* (1939) al lui Béguin, care arăta:

„Crearea aceasta a unei lumi arbitrare în care eul, izbindu-se de cruda realitate, să se poată desfăşura este prima fază a sufletului romantic“[7].

Sau, de ce nu?, în direcţia propusă de Gilbert Durand:

„Conştiinţa secolului al XIX-lea, şi în special conştiinţa romantică, se va obişnui deci cu antagonismul intern, cu contrastul simultan al valorilor, dar şi cu recurenţa şi redundanţa. Acestea sunt marile scheme «nocturne» care poartă imaginile intimităţii. Fiindcă arhetipul acestor imagini este fără îndoială cel al deţinătorului. Sau, mai bine zis, cel al dialecticii ambigue şi neprecizate, reluate fără încetare, a conţinătorului şi conţinutului.”[8]

Desigur, scenariul oniric se deschide unei multitudini de posibilităţi hermeneutice, şi se pare că nici una nu îşi

---

[6] *Ibidem,* p. 168.

[7] Albert Béguin, *Sufletul romantic şi visul. Eseu despre romantismul german şi poezia franceză*, traducere şi prefaţă de Dumitru Ţepeneag, postfaţă de Mircea Martin, Editura Univers, Bucureşti, 1998, p. 75.

[8] Gilbert Durand, *Figuri mitice şi chipuri ale operei. De la mitocritică la mitanaliză*, traducere de Irina Bădescu, Editura Nemira, Bucureşti, 1998, p. 220.

epuizează resursele, atîta timp cît nu oferă răspunsuri definitive (dar ce înseamnă oare „definitiv“, în acest caz?). De aceea ne-am situa într-o profundă eroare dacă nu ne-am îndoi (*dubito, ergo cogito*) de metodologiile practicate.

Summary

As stated in the beginning, the title indicates the first temptation of the author: to accomplish the model of V.I. Propp, developed critically by Claude Bremond (*Logique du récit*, Seuil, 1973), in the search of the function of the dream in the narrative of Mihai Eminescu.

It is accepted that the method of Propp may be applied not only to tales, but also to any other genres, as the main structure analyzed is the *histoire*, rather then the *récit*.

Can we identify any function of the dream? Can we consider the dream as method, as instrument belonging to the art of narrating?

The function, as Propp understands it, is an action defining itself through its own significance for the evolution of the action. It contributes to „build“ the narrative message, together with the subject, the scenario, the reason, the story… This means the only function of the dream is that of contributing to the elaboration of the massage, the dream being characterized by the triad suggested by Bremond to be found in any process: virtuality, actualization, finalization.

The survey refers to *Făt-Frumos din lacrimă, Visul unei nopți de iarnă, Geniu pustiu, Sărmanul Dionis*, trying to see if the structure of the dream is governed by arbitrary or by the logic of the subject.

The analysis of the hypostases of the dream in the prose of M. Eminescu reveals, from a dream so-called usual from *Visul unei nopți de iarnă* to the magic-creative dream

from *Sărmanul Dionis*, that the function of the dream is imposed and constrained by two principles:

1) the aesthetical-ideological principle, transcendent from the subject;
2) the principle of the necessities imposed by the logic of the subject.

Under the sign of the first principle mentioned above, the author concludes showing the limits of the method attempted here – as not giving final answers –, suggesting a more generous approach, the paradigm conceived by Albert Béguin or that of Gilbert Durand.

Despre o schimbare a „dioptriei“ în receptarea poeziei eminesciene

Radu Petru CINPOEŞ

În zilele noastre se vorbeşte tot mai mult despre text, dar se citeşte din ce în ce mai puţin. În contextul acestei lipse a lecturii – vizibilă în societatea actuală chiar şi în urma unei observaţii superficiale – preferinţele „consumatorului“ de literatură se modifică în mod fundamental. Poezia, spre exemplu, mai este foarte puţin compatibilă cu pragmatismul, cu nevoia de concret, de „fapt divers“ ale lectorului contemporan. În consecinţă orientarea spre alt tip de texte şi, într-un context mai larg, spre alte tipuri de manifestări artistice (trăim într-o epocă a vizualului), reprezintă o evoluţie firească, ce nu trebuie să mire pe nimeni. „Există o alternanţă a mijloacelor de expresie, datorită căreia vor căpăta prioritate, pe rînd, pictura, muzica, poezia, sculptura, teatrul, arhitectura, romanul sau dansul. Există, apoi, o alternanţă a disciplinelor afirmate în cultura scrisă, deoarece în unele epoci au dominat teologia sau filologia, în altele poezia sau filosofia. În sfîrşit, există o alternanţă în literatură, deoarece nu în toate epocile pe primul loc a fost romanul, pe un plan secund dramaturgia, apoi critica şi poezia […] A stabili care a fost literatura dominantă dintr-o perioadă luată în studiu înseamnă a pătrunde mai de-a dreptul în construcţia discursului literar.“[1]

---

[1] Duţu, Al., *Literatura comparată şi istoria mentalităţilor,* Ed. Univers,

Simptomatică, însă, pentru timpul nostru este anihilarea – care tinde să se generalizeze – a valorilor culturale (şi pentru a particulariza, literare) de către interese cu caracter economic, politic, social etc. Acest fapt îşi găseşte explicația în ritmul alert în care se desfăşoară viața cotidiană, în deplasarea balanței preferințelor către aspectele concrete, „tehnice“ ale existenței, ceea ce duce la o redefinire a termenului „lectură“, acesta fiind identificat din ce în ce mai mult cu „accesarea de informații“.

Receptarea unui scriitor (în cazul nostru a lui Eminescu) trebuie, prin urmare, privită prin prisma acestor mutații care se produc din ce în ce mai profund în conştiința lectorului contemporan şi mai ales din perspectiva contradicției enunțate la început şi anume între excesul de „scrieri“ despre un autor şi lipsa lecturii acestuia.

Impactul societății de consum asupra receptării literaturii impune nevoia unui nou criteriu care să arate gradul în care este cunoscut un scriitor: lectorul specializat, criticul literar. Acest criteriu rămîne valabil atunci cînd ne referim la receptarea unui scriitor atît în cadrul culturii şi limbii de care acesta aparține, cît şi în afara acestor granițe.

Revenind la cazul lui Eminescu, nu trebuie să resimțim ca dramatic faptul că acesta nu este cunoscut în străinătate de către marea majoritate a oamenilor. Acest fapt se datorează, printre altele, şi pierderii generale a gustului pentru lectură şi această ignoranță se poate observa şi în cazul unor nume importante din cadrul altor culturi. Altfel spus, marea majoritate a englezilor nu l-au citit pe Shakespeare sau pe Byron, marea majoritate a francezilor nu l-au citit pe Baudelaire etc.

Pentru a ne putea face o idee despre felul în care este receptat Eminescu în alt spațiu decît cel românesc, am optat pentru două studii consacrate în critica eminesciană: *Geneza*

Bucureşti, 1982, p. 83.

interioară a poeziilor lui Eminescu de Alain Guillermou şi *Eminescu sau despre Absolut*, de Rosa Del Conte. În cadrul acestor două studii, vom urmări nivelurile generale de receptare a poemului *Peste vîrfuri*. Alegerea acestui text este justificată de gradul sporit de dificultate în receptarea lui de către nativii fixaţi în altă limbă, datorită importanţei aspectului formal.

Ne-am oprit, aşadar, la această „privire“, abordare critică a limbajului, din exterior spre interior, în care este „prins“ un vorbitor ce înţelege textul dintr-o perspectivă procesuală. Limbajul specific al unei civilizaţii (franceză, respectiv italiană) este aplicat unei structuri spirituale pe care exegetul o studiază în adîncime, din exterior spre interior. „Fiind blocuri eratice, toate limbile împărtăşesc o miopie comună; nici una nu poate oferi vorbitorilor săi o cheie pentru sensul existenţei.“[2]

Fiind vorba despre o experienţă estetică a lecturii, desfătarea estetică se îmbină cu cunoaşterea critică. Cunoaşterea critică implică un tip de lectură distinct, ce presupune existenţa unei cunoaşteri necesare, care distruge sau nu momentul estetic. Obiectul estetic (aici textul eminescian) devine non-estetic, astfel încît criticul, sprijinit pe cititor să creeze o nouă operă conştientizată, hermeneutică. „Teama de care am amintit (n.n. teama criticului că, de fapt, el nu discută obiectul, ci propriul său artefact, adică pe sine însuşi, deşi este posibil ca el să perceapă uneori obiectul brut, desprins de conştiinţa ce îl contemplă) îl împinge pe critic către obsesia conştientizată (şi totodată sofisticată) a „cercului hermeneutic”. Acest cerc este emblema ipotezelor ce se autovalidează, devenind astfel tautologice, ipoteze pe care criticul le propune drept apel empiric la „faptele” literare irecuzabile ale textului său. Criticul poate explicita înţelesul

[2] Steiner, George, *După Babel Aspecte ale limbii şi traducerii*, traducere de Valentin Negoiţă şi Ştefan Avădanei, prefaţă de Ştefan Avădanei, Ed. Univers, Bucureşti, 1983, p. 92.

şi funcţia elementelor separate ale operei pe care o interpretează numai în măsura în care ele constituie un întreg unitar; dar este necesar ca înainte de a le citi astfel el să fi construit deja acel întreg. El vede numai ceea ce categoriile viziunii sale îi permit să vadă, şi, odată ce a văzut astfel, viziunea sa anterioară este consolidată de fiecare din detaliile pe care le propune drept dovezi, deoarece fiecare din ele pare să sprijine teoria întregului care fusese premisa necesară pentru ca el să poată sesiza detaliile în acel anume fel. Astfel fiecare din ipotezele privind caracteristicile generale sau parţiale ale operei apare închisă într-un cerc, iar apelul criticului la „text” care, pasămite, ar putea furniza probe empirice în sprijinul ideilor avansate, este specios în măsura în care se autoconfirmă. Izolată în acest fel, ipoteza poate părea absolut convingătoare, cel puţin pentru autorul ei care o apără îndîrjit cu ajutorul propriilor ei chingi.”[3]

Întrebarea pe care ne-o punem în continuare este: ce tipuri de trăsături descoperă un cititor critic, vorbitor nativ al unei alte limbi, în poemul eminescian, care presupune un dublu limbaj: izolat şi introdus în contextul unei alte limbi?

Între cele două studii menţionate anterior există o deosebire de metodă. Alain Guillermou urmăreşte procesul producerii textului într-o succesiune sistematică, menţionînd cu acurateţe sursa. Comparînd variantele conform ediţiei Perpessicius, autorul suprapune cele şapte redactări autonome ale poemului, oprindu-se în consideraţiile sale asupra circulaţiei unor construcţii în cadrul creaţiei eminesciene şi făcînd precizări cu privire la rimă. „Redactările autonome ale acestui poem sunt, cum am mai spus, în număr de şase. Fiecare dintre ele se compune din trei strofe, în afară de a doua, care nu are decît două şi de a patra, care numără patru. Strofa suplimentară, care nu apare în versiunea publicată, conţine aluzia, deja exprimată, la „vîntul spărios” care farmă o creangă şi la

[3] Krieger, Murray, *Teoria criticii. Tradiţie şi sistem,* traducere şi prefaţă de Radu Surdulescu, Ed. Univers, Bucureşti, 1982, p. 46-47.

susurul izvoarelor. Cele trei strofe exprimă melancolia sunetului pe care-l scoate cornul, poezia rezonanțelor care se îndepărtează tot mai mult […]”[4]

Tema centrală a acestui poem, aşa cum afirmă în finalul studiului său exegetul francez, este relația dintre un *vir* şi o *femina*, privită din perspectiva romantismului, relație care naşte regretul tinereții trecute şi dorința de moarte. „Această dorință de moarte nu e o temă romantică gratuită. Ea este legată, cum era de prevăzut, de o anumită amărăciune, izvorîtă din regretul iubirii pierdute şi dintr-un alt regret, foarte apropiat de cel precedent, acela al tinereții trecute.”[5]

Rosa Del Conte, în studiul său din 1963, stăruie asupra aspectelor filosofice şi de gnoză, care au în centru problema timpului, a eternității şi a demiurgului, pornind din exterior şi încercînd să studieze secretul cromatic al muzicalității eminesciene şi concordanțele între limbajul eminescian şi acela al vechilor tradiții mistico-filosofice. Analizat la capitolul *Sublimarea dorului*, poemul *Peste vîrfuri* îi apare cercetătoarei ca o dorință de moarte în doi, compatibilă cu imaginea cuplului Tristan şi Isolda. „În notele cornului plîng neîncetatele morți, eterna „trecere” a universului. Dar muzica mîngîie acel plîns, revelîndu-ne o nouă măsură a timpului şi o nouă figură a spațiului. Mesajul său, în care vibrează totuşi nota de voluptate care devine „dulce jele”, este acela la care a consimțit supusă inima Isoldei şi inima lui Tristan: şi durerea iubirii poate deveni o formă de cunoaştere, ca experiență a timpului şi să ne ducă la o mai înaltă revelație a ființei.”[6]

---

[4] Guillermou, Alain, *Geneza poeziilor lui Eminescu,* cu un cuvînt înainte al autorului către cititorii români, traducere de Gh. Bulgăre şi Gabriel Pârvan, Ed. Junimea, Iaşi, 1977, p. 498-499.

[5] Guillermou, Alain, *op. cit.*, p. 502.

[6] Del Conte, Rosa, *Eminescu sau despre Absolut,* ediție îngrijită, traducere şi prefață de Marian Papahagi, cuvînt înainte de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, postfață de Mircea Eliade, cu un cuvînt pentru ediția românească de Rosa Del Conte, Ed. Dacia, Cluj, 1990, p. 232.

Imaginea creației eminesciene se realizează în studiul Rosei Del Conte prin transformarea romantismului într-o schemă filosofică: realitatea socio-culturală italiană, spre deosebire de cea franceză, ușor xenofilă, fascinată de producerea textului, aspiră o punere în contact a ordinii umane cu cea absolută.

Universalitatea și proteismul preocupărilor eminesciene, ocultismul și esoterismul[7] sunt trăsături care au fascinat-o pe cercetătoarea italiană.

Discuția noastră pe marginea studiului lui Alain Guillermou și al Rosei Del Conte vizează o dublă concluzie. În primul rînd, referitor la problema receptării lui Eminescu în alte spații culturale, se poate spune că aceasta este posibilă și nu numai atît, ea se realizează în marginile unei acurateți necesare. Trebuie făcută, însă, precizarea că limităm acest punct de vedere doar la lectorul specializat, care se apropie de text cu o disponibilitate psihică de a transcende cadrul mintal, lingvistic, cultural și nu în ultimul rînd istoric în care este fixat. El este, în același timp, pregătit să țină cont de însuși traseul evolutiv al idiomului în care este scris textul, orice limbă avînd un caracter dinamic. „Limba obișnuită este, literalmente în orice moment, supusă transformării. Aceasta ia numeroase forme. Cuvinte noi pătrund pe măsură ce cuvintele vechi se perimează. Convențiile gramaticale se schimbă sub presiunea întrebărilor idiomatice sau prin decrete culturale. Spectrul exprimării permise, în comparație cu cea tabu se deplasează încontinuu. La un nivel mai profund se modifică dimensiunile și intensitățile relative ale limbii vorbite și ale celei nevorbite. Aceasta este un subiect

---

[7] „Tendința secretă spre unitate, care a alimentat continuu spiritualitatea eminesciană, s-a reflectat și în ambiția de a compune „opera unică" visată, întreagă și necoruptă de fragmentarism, viitorul „Carmen Saeculare" (Mihai Zamfir, *Constituirea mitului eminescian: glose despre un mit modern,* în *Eminescu după Eminescu,* Ed. Junimea, Iași, 1978, p. 108).

absolut fundamental, dar puțin înțeles […] Discursul interior are istoria lui complexă şi, probabil, insesizabilă: atît din punct de vedere cantitativ, cît şi al conținutului expresiv, limitele dintre ceea ce ne spune nouă înşine şi ceea ce comunicăm altora nu au fost aceleaşi în toate culturile sau stadiile dezvoltării lingvistice."[8]

Astfel, ajungem la cel de-al doilea aspect al concluziei noastre, care poate figura ca un nou argument pentru alegerea studiilor celor doi exegeți ca fiind reprezentative: atît Alain Guillermou cît şi Rosa Del Conte posedă cunoştințe avansate de limbă română. Pentru ca între un critic – dacă acesta vine dintr-un alt spațiu lingvistic – şi text să se producă o „întîlnire" autentică, distanța ce îi desparte trebuie parcursă din ambele sensuri.

Avem de a face, în ultimă instanță, cu o problemă care ține de teoria şi practica traducerii. Simplificînd cît mai mult chestiunea traducerii, nu există decît două opțiuni posibile, care, chiar în cazul unor realizări ideale nu rezolvă problema receptării unui text într-o limbă străină:

1) traducătorul „transportă" textul dintr-o parte în alta, obținînd un text firesc, natural în limba țintă (caz în care este anulată încărcătura specifică a limbii sursă), şi
2) traducătorul încearcă să redea în limba țintă textul aşa cum este el, cu toate trăsăturile sale caracteristice (caz în care textul nu va putea rezona în conştiința receptorului, care, în cel mai bun caz, îl va percepe drept „ciudat").

O a treia variantă de traducere pe care o propunem şi care poate fi aplicată cu succes (şi este, de altfel, aplicată în studiile eminesciene discutate) în abordarea critică a unui text străin, presupune o „negociere" a receptorului cu textul, o apropiere care se produce prin intermediul cunoştințelor de limbă.[9]

---

8 Steiner, George, *op. cit.*, p. 41.

9 O astfel de abordare a traducerii este asumată de către Ion Andrei Deleanu în traducerile sale din sonetele shakespeariene publicate în

Summary

This paper, *About a Dioptric Change Approaching Eminescu's Poetry,* tries to contradict the inferiority complex we have when the popularity of Eminescu's work abroad is concerned.

Due to the changes in every-day-life people have less and less time and interest for reading. Therefore, when we want to find out whether a Romanian writer is known and understood by foreign readers, we should refer to specialized reader.

I based my point of view on two well-known studies belonging to foreign authors: *The Interior Genesis of Eminescu's Poems* (Alain Guillermou) and *Eminescu and the Absolute* (Rosa Del Conte).

Although the two critics approach Eminescu's poetry differently, the conclusion is that they reach a high level of interpreting and of understanding it.

Bibliografie

1. Bassnet, Susan, *Translation Studies*, Routlege, London and New York, 1991.
2. Del Conte, Rosa, *Eminescu sau despre Absolut*, ediție îngrijită, traducere şi prefață de Marian Papahagi, cuvînt înainte de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, postfață de Mircea Eliade, cu un cuvînt pentru ediția românească de Rosa Del Conte, Ed. Dacia, Cluj, 1990.
3. Duțu, Al., *Literatură comparată şi istoria mentalităților*, Ed. Univers, Bucureşti, 1982.

---

volumul *Doamna brună din sonete* (Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1978). El încearcă să redea cît mai fidel conținutul sonetelor, fără a fi preocupat de forma lor. Astfel, un receptor avînd cunoştințe reduse de limbă engleză poate urmări textul original, folosindu-se de traducere ca de un instrument pentru înțelegerea lui.

4. ***, *Eminescu după Eminescu*, Ed. Junimea, Iaşi, 1978.
5. Eminescu, Mihai, *Opere*, ediție îngrijită de Perpessicius, vol. I, EPL Bucureşti, 1963, vol. II, EPL, Bucureşti, 1964, vol. III, EPL, Bucureşti, 1965.
6. Guillermou, Alain, *Geneza poeziilor lui Eminescu*, cu un cuvînt înainte al autorului către cititorii români, traducere de Gh. Bulgăre şi Gabriel Pîrvan, Ed. Junimea, Iaşi, 1977.
7. Krieger, Murray, *Teoria criticii, tradiție şi sistem*, traducere şi prefață de Radu Surdulescu, Ed. Univers, Bucureşti, 1982.
8. Nida, Eugene, *The Sociolinguistics of Interlingual Communication*, Edition de Bruxelles, Hazard, 1996.
9. Steiner, George, *După Babel. Aspecte ale limbii şi traducerii*, traducere de Valentin Negoiță şi Ştefan Avădanei, prefață de Ştefan Avădanei, Ed. Univers, Bucureşti, 1983.

Două sonete

Ana-Maria ŞTEFAN

Nu s-a identificat încă veriga intermediară care să lege în mod infailibil sonetul eminescian *Sătul de lucru* de sonetul cu numărul 27 al lui Shakespeare. Dacă însemnările pe marginea textului tălmăcit de Eminescu din *Timon of Athens* ne trimit către un intermediar german, către unul francez[1], în privința sonetului manuscrisul rămîne mut.

Existența însăşi a unei traduceri intermediare nu este decît o presupunere. Dacă Leon D. Levițchi considera că Eminescu ar fi ştiut limba engleză[2], fiind aşadar capabil de un tête-à-tête cu textul shakespearean original, împrejurare care ar fi făcut orice variantă intermediară între Shakespeare şi Eminescu de prisos, părerea sa este departe de a fi împărtăşită de toți criticii. Marea lor majoritate pledează pentru existența unei traduceri germane pe care Eminescu ar fi folosit-o ca bază pentru tălmăcirea sa, fapt care ar justifica şi multiplele diferențe dintre sonetul *Sătul de lucru* şi textul shakespearian.

Dar în sfera presupunerilor putem merge chiar mai departe şi în orice direcție. Este posibil, bunăoară, ca Eminescu

---

[1] G. Călinescu, *Eminescu traducător al lui Shakespeare*, în *Adevărul literar şi artistic*, anul XI, seria a II-a, nr. 605, din 10 iulie 1932.

[2] În *Secolul 20*, nr. 6, 1976, p. 16-24.

să fi cunoscut Sonetul 27 în tălmăcire germană şi să fi scris mai apoi *Sătul de lucru*, nu ca pe o încercare de traducere, ci ca o adaptare reuşită a versului shakespearian la propria sa personalitate poetică, fraternizînd cu Shakespeare în stilul: „Prieten drag al sufletului meu“. *Sătul de lucru* ar corespunde Sonetului 27 în aceeaşi măsură în care Alexandru Lăpuşneanu, aşa cum şi-l imagina Eminescu, ar fi fost un Macbeth românesc.

Putem de asemenea să ne închipuim că vreo traducere în limba română a Sonetului 27, izolată şi neoficializată prin publicare, va fi alunecat pe sub ochii poetului, stîrnindu-i interesul. Un articol al lui I. Horia Rădulescu din *Revue de littérature comparée* este însă, de natură să ne strecoare în spirite îndoiala, în ceea ce priveşte calitatea traducerilor din Shakespeare în limba română (prin intermediul limbii franceze), care circulau la noi pe vremea lui Eminescu[3].

Şi cum eventuala traducere germană care ar sta la originea sonetului *Sătul de lucru* rămîne încă un mister, în mod justificat, de vreme ce în preajma anului 1880 traduceri ale sonetelor nu fuseseră încă publicate în volum[4], trebuie să ne rezumăm pentru moment la ceea ce ni se oferă – adică cele două texte, cu asemănările şi deosebirile dintre ele. Pe de o parte, potrivit lui G. Pienescu „o analiză a tropilor din versiunea eminesciană a poemului shakespearian, în scopul stabilirii unei cîtimi contabile de originalitate sau de fidelitate faţă de textul de bază al traducerii, nu are nici un rost, atîta timp cît nu se cunoaşte versiunea germană intermediară“[5]. Pe de alta, după cum arăta Dan Grigorescu, „identificarea sursei este extrem de dificilă şi această operaţie nu prezintă

[3] I. Horia Rădulescu, *Les intermédiaires français de Shakespeare en Roumanie*, an 18, nr. 1, ianuarie-martie 1938, p. 252-271.

[4] Dan Grigorescu, *Shakespeare în cultura română modernă*, Bucureşti, Minerva, 1971, 289 p., p. 93

[5] *Eminescu traducător al lui Shakespeare*, în Steaua, nr. 10, 1955, Cluj.

un interes pe măsura efortului cheltuit“[6] – un motiv în plus să ne dirijăm atenția dinspre surse spre textul ca atare.

Pornim de la ideea că raportul dintre sonetul eminescian *Sătul de lucru* şi sonetul shakespearian cu numărul 27 comportă o explicație simplă, care nu ştirbeşte cu nimic comunicarea dintre cele două texte, şi care s-ar transpune în cuvinte pe panta dintre identitate şi alteritate, prin: cel mult o traducere, cel puțin un caz de paralelism.

Sonetele abordează o aceeaşi temă – căutarea onirică a celui drag – suflet complementar şi indispensabil. Străbătînd spațiile şi timpurile de la Osiris la Graal şi mai departe, tema a pătruns în lumea sonetului o dată cu afirmarea europeană a liricii petrarchiene. Variațiile pe care tema le înregistrează în drumul de la Shakespeare la Eminescu, preluate fidel de nivelul semantic şi sonor al ideii, traduc o concepție poetică renascentistă într-o concepție poetică romantică. Iar *Sătul de lucru* se depărtează sau se apropie de Sonetul 27, în măsura în care cele două genii, dar şi cele două epoci literare se deosebesc sau, dimpotrivă, îşi seamănă.

Solidului echilibru dintre diurn şi nocturn, trudă şi odihnă, veghe şi vis, aşa cum el apare în universul esențialmente binar al lui Shakespeare, Eminescu le opune dezechilibrul şi disproporțiile angoasei romantice. În sonetul shakespearean cuvintele îşi răspund – fiece vorbă îşi cheamă perechea – un antonim:

begin – expire
day – night
old – new

sau un sinonim:

journey – pilgrimage

[6] Dan Grigorescu, *op. cit.*, p. 93

travel (*trauaill*)[7] – toil
sight – view
repose – quiet
blind – sightless
weary – tired,

aşa încît, în ansamblu, sonetul apare ca un mozaic bicolor.

Cuplurile semantice nu au numai o funcţie exterioară, ele nu satisfac doar gustul poetului renascentist pentru cochetăria verbală, ci împlinesc totodată un destin lăuntric al versului. Structurarea binară la nivel semantic ilustrează organizarea similară a materialului ideatic.

Belşugul de antonime şi sinonime grupate în perechi, din cele trei catrene ale sonetului, pregăteşte scena poetică pentru închegarea distihului edificator, pentru apariţia cuplului vedetă *thee* şi *myself* în ultimul vers. *Thee* şi *myself* – dumneata şi cu mine – o pereche ontică, dar şi o constantă definitorie a universului comunicaţional, protagoniştii iubirii dar şi ai discursului, ai actului vorbit.

Deşi în plan concret nu sînt îndeplinite normele de bază ale actului comunicării, receptorul nedevenind niciodată emiţător, sonetul shakespearian se vrea şi rămîne un dialog între cuvinte, un dialog între *mine* şi *dumneata* la nivel conceptual, un dialog generator de armonie, de vigoare clasică.

Eminescu regîndeşte universul binar al lui Shakespeare, îl declasicizează. Nu ordinea, echilibrul semantic şi ideatic sînt menite să primeze, ci fluiditatea temei, sila de a respecta monotonia ritmurilor binare.

Opoziţia diurn-nocturn, trudă-odihnă sunt proiectate în fundal. În prim-plan se dezlănţuie aparatul poetic al romanticului. Primul vers al sonetului îl revelă deja pe „căutător“.

[7] Shakespeare, *The Sonnets*, ed. G. Blakemore Evans, Cambridge Univ. Press., 1996, p. 290, p.140.

La Shakespeare predomină ideea călătoriei cu o uşoară conotaţie religioasă: pelerinajul medieval, poate şi un îndepărtat ecou al unui *fins amors* convenţional. Eminescu, „căutătorul“ este şi el un „drumeţ“, dar unul conştient de ispita fructului oprit. Jinduirea sa este de rău augur, cuget rău, slăbiciune: el simte păcatul cu hipersensibilitate mussetiană:

„Pe-a tale urme l-au împins păcatul“.

Ardoarea sentimentului poetic este stigmatizată de păcatul conştient, ceea ce imprimă întregului acel gust derutant de miere-fiere, atît de îndrăgit de romantici şi renascentişti deopotrivă (nu doar de Shakespeare, ci şi de Ronsard, Donne, Louise Labé, du Bellay), dar care lipseşte în Sonetul 27.

Tensiunea romantică a sonetului eminescian este amplificată de concepţia lirică privind opoziţia zi-noapte, ireconciliabilă la Eminescu, reductibilă la o relaţie de complementaritate, la Shakespeare. Dacă la poetul englez somnul aduce o despărţire temporară a minţii, raţiunii (*mind, head*) de trup, la Eminescu această separare capătă amploarea rupturii, iar cel desprins de material, de trup, este sufletul, nu mintea. În bună tradiţie renascentistă, călătoria shakespeariană către ideal este, aşadar, una raţională, „and to Shakespeare reason was the godlike thing in man“[8], în vreme ce pentru Eminescu, căutarea nu poate fi decît una sufletească, emoţională.

Convenţională, poate puţin eufuistică, ne apare azi şi imaginea strălucitoare a celui drag lui Shakespeare, zugrăvită pe fondul opac al nopţii:

„(…) like a jewel hung in ghastly night
Makes black night beauteous and her old face new.“

[8] G.F. Bradby, *Short Studies in Shakespeare*, London, John Murray, Albemarle Street, W., 1-st edition, 1929, p. 195, p. 23.

Însă în primul terțet din *Sătul de lucru* descoperim un chip familiar nouă, o trăsătură de penel vădit eminesciană:

„E chipul tău, lumină necrezută
De frumuseți, de taină, curăție,
Ce nopții reci lucirea-i împrumută.“

Dacă Sonetul 27 a fost într-adevăr, după cum se zvonește, dedicat unui bărbat (ca toate celelalte pînă la 126) şi dacă *Sătul de lucru* este într-adevăr o traducere a sonetului shakespearian, atunci Eminescu, mai mult decît o tălmăcire poetică a întreprins o transgresiune a unei mentalități, menținîndu-se, însă, în sfera liricului.

Dar Sonetul 27, îndărătnic, asemenea majorității informațiilor pe care le deținem azi despre sonetele lui Shakespeare, ne pune în fața unui impersonal *thee*, incapabil să exprime sexul şi despre care gramatica limbii engleze ne spune că are nuanțe ambigui şi contradictorii, mergînd de la condescendență şi familiaritate la ataşament şi apropiere sufletească[9].

Acest *thee* anonim al lui Shakespeare devine *cineva*, se personalizează în sonetul eminescian, capătă formă, sex, culoare chiar („bălaia mea soție“), nuanțe pe care doar vag le-ar putea sugera „giuvaerul“ shakespearian – atît de prețios, dar poate devalorizat astăzi de o prea mare insistență parnasiană asupra motivului.

Eminescu alege să exprime ideea de cuplu prin alte mijloace decît gruparea binară de antonime sau sinonime, procedeu atît de îndrăgit de poetul englez: „pairing of words

[9] Albert C. Baugh, *A History of the English Language*, 2-nd edition, New York, D. Appleton - Century Company, Inc., 1935, p. 506, p. 292-293;
Charles Barber, *The English Language in the Age of Shakespeare*, în *The New Pelican Guide to English Literature*, ed. Boris Ford, vol. 2 *The Age of Shakespeare,* 1982, p. 591, p. 237-238.

in cumulative and dynamic effect (…) is one of Shakespeare's favourite ways of intensifying the emotional content of his poetry“[10].

Cuvîntul „soție“, fără să-şi găsească pereche în sonetul eminescian transmite prin propriile sale valori semantice ideea de cuplu. La Eminescu, forța sugestivă este absorbită, aşadar, de cuvîntul individual. Comunicarea între cuvinte nu mai apare crucială, aşa cum apare la Shakespeare. Eminescu respectă cuvîntul, acolo unde Shakespeare venera vorbirea.

Dezintegrarea universului binar este cel mai bine redată de terțetul final al sonetului eminescian. Acel *thee* şi *myself* indisolubil al lui Shakespeare este redus de Eminescu la un element unic, care concentrează în sine întreaga energie lirică. Prin reducere, însă, poetul român a dus la concentrarea substanței poetice, dar în acelaşi timp, s-a îndepărtat, ne-a îndepărtat de Sonetul 27.

De altfel, structura metrică a celor două sonete este net diferită[11]. Aproape că nici nu se poate vorbi de o comparație la acest nivel, de vreme ce *Sătul de lucru* nu reprezintă o formă finisată, definitivă. Eminescu preferă să organizeze cele 14 versuri ale sonetului în două catrene şi două terțete, în vreme ce sonetul shakespearian tipic, şi Sonetul 27 este unul tipic shakespearian, se constituie din trei catrene şi un distih. Iar problemele pe care le iscă rima, în special în ultimul terțet din sonetul eminescian, trădează opera în lucru, creația neîncheiată.

Că *Sătul de lucru*, aşa cum a apărut în varianta Chendi, a constituit un pas în crearea antumei *Cînd însuşi*

---

[10] Derek Traversi, *Shakespeare: the Young Dramatist and the Poet*, în *The New Pelican Guide to English Literature*, ed. Boris Ford, vol. 2 *The Age of Shakespeare,* 1982, p. 591, p. 282.

[11] Ştefan Avădanei, *Eminescu şi literatura engleză*, Eminesciana 29, Iaşi, Junimea, 1982, p. 183, p. 57.

glasul[12], nu ne mai îndoim astăzi, după cum (paradoxal!) nu ne mai îndoim nici că sonetul *Cînd însuşi glasul* este o creaţie originală.

Nu putem decît să încuviinţăm spusele criticului: „Avem de a face deci cu o prelucrare sau cu un tip foarte special de traducere: sonetul shakespearian, citit în germană probabil, a fost reţinut, asimilat într-o structură de gîndire proprie şi rescris potrivit unei viziuni personale.“[13]

O poezie tradusă de Eminescu devine în foarte mare măsură, dacă nu în întregime, o poezie *de* Eminescu.

Summary

It is still questionable whether take Eminescu's sonnet *Sătul de lucru* as a translation to Shakespeare's *Sonnet 27.* One cannot, however, exclude the possibility of a still undiscovered German version of the Shakespearean sonnet which would have served as basis or at least as a creative impulse for Eminescu's *Sătul de lucru.*

A close analysis both of the content and form of the two sonnets reveals a spectacular interplay of similarities and divergences, which may make the problem of a possible translation only more confuse. Though, such an approach brings light on another main point: Eminescu's sonnet has a literary personality of its own.

---

[12] Al. Piru, *O postumă a lui Eminescu*, în *Tribuna*, an II, nr. 28, 12 iulie, 1958, p. 9.

[13] Ştefan Avădanei, *op. cit.*, p. 58.

Precizări biobibliografice despre autorii textelor din acest volum

Henning KRAUSS

Născut: 1943; studii în domeniul romanisticii, la Universitățile din Heidelberg şi Grenoble; a susținut doctoratul în 1969 şi teza de habilitare în 1974.

Din 1875 – profesor titular, şeful Catedrei de Literaturi Romanice a Universității din Augsburg, Germania; 1987-1989 – preşedinte al Societății Romaniştilor Germani; în anul 1990, ca o recunoaştere internațională a meritelor sale de romanist şi de propagator al culturii franceze în Germania, devine ofițer al Ordinului „Palmes Académiques“.

Este directorul şi editorul cunoscutei reviste trimestriale „Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes / Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte“; din anul 1992, reprezintă Senatul Universității din Augsburg în relațiile cu România şi cu Universitatea „Al. I. Cuza“ din Iaşi; a contribuit în mod esențial la întemeierea parteneriatului dintre cele două universități ca şi la înființarea Centrului Cultural German din Iaşi; împreună cu colegi români şi germani, domnia sa este coordonatorul mai multor colecții de carte: „Divanul apusean-răsăritean / West-östlicher Divan“, Die deutsche Bibliothek / Biblioteca germană“ (Iaşi) şi „Schriften der Philosophischen Fakultäten der Universität Augsburg“

ca şi al seriei „Die rumänische Bibliothek / Biblioteca românească“ (Augsburg); din 1997 – preşedinte al secţiei germane a aşa-numitei „Société Rencesvals“.

Henning Krauß este un foarte cunoscut istoric şi teoretician literar, autor de cărţi şi de studii referitoare la mai multe literaturi romanice, între care şi cea română. Cităm selectiv cîteva din volumele sale: *Die Praxis der littérature engagée in Werk Jean-Paul Sartre* (1970), *Altfranzösische Epik* (1978), *Epica feudale e pubblico borghese* (Padova, 1980), *Folgen der französischen Revolution* (1989), *Mircea Dinescu – Dichter und Bürgerrechtler* (1992), în colaborare cu Ioan Constantinescu), *Resistenza e Collaborazione nella Letteratura* (Chieti, 1992), *Literatura între Rezistenţă şi colaboraţionism* (Iaşi, 1992); Henning Krauß este şi un prozator, dar, mai ales, un dramaturg foarte interesant.

Ioan CONSTANTINESCU

Profesor şi şef al Catedrei de literatură comparată şi estetică a Universităţii „Al. I. Cuza“ din Iaşi, Profesor asociat la Universitatea din Augsburg, 1985-1994, coordonator al colecţiei „Die Rumänische Bibliothek“ a Editurii Wißner din Augsburg, Germania, membru în Consiliul Ştiinţific al Editurii Junimea.

Prof. Dr. Ioan Constantinescu este autor al unui număr important de lucrări publicate în ţară şi străinătate, dintre care menţionăm: *Caragiale şi începuturile teatrului european modern*, Bucureşti, Editura Minerva, 1974; *Despre exegeza extremei drepte româneşti. Însemnări polemice*, Iaşi, Editura Junimea, 1998; Caragiale – Facetteen seines Werkes, Augsburg, Editura Universităţii, 1984; *Eminescu im europäischen Kontext*, Augsburg, Editura Universităţii şi August – München, Editura Societăţii „Südosteuropa“, 1988. Este, de asemenea, dramaturg: *Don Juan sau întoarcerea la dragoste*, Iaşi, Editura Junimea, 1994; *Amphitryon. Bisidentul*, Iaşi, Editura Junimea, 1998; şi traducător: Novalis, *Geistliche Lieder / Cîntece religioase*, ediţie bilingvă, Iaşi, Institutul

European, 1996; Tieck / Kleist, *Hanswurst als Emigrant / Hanswurst emigrant*; *Über das Marionettentheater / Despre teatrul de marionete*, ediţie bilingvă, Iaşi, Editura Junimea, 1997; Henning Krauß, *Amnezia*, Editura Junimea, 1998.

Viorica S. CONSTANTINESCU

Profesor Universitar Doctor la Catedra de literatură comparată şi estetică a Universităţii „Al. I. Cuza“ din Iaşi, Viorica S. Constantinescu este traducător: *Poesias / Poezii* de Teresa de Ávila (ediţie bilingvă, traducere din lb. spaniolă, prefaţă şi note), Institutul European, Iaşi, 1996; *Poveştile Fraţilor Grimm* (cu prefaţa traducătorului), Editura Polirom, Iaşi, 1998 şi autor al volumelor: *Arta grădinii*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1992; *Evreul stereotip* (schiţă de istorie culturală), Editura Eminescu, Bucureşti, 1996; *Exotismul în literatura română din secolul al XIX-lea*, Editura Universităţii „Al. I. Cuza“, Iaşi, 1998.

Adrian VOICA

Conferenţiar la Catedra de literatură comparată şi estetică a Universităţii „Al. I. Cuza“ din Iaşi. Este autorul volumelor: *Etape în afirmarea sonetului românesc*, Editura Universităţii „Al. I. Cuza“, Iaşi, 1996; *Versificaţie eminesciană*, Editura Junimea, Iaşi, 1997; *Repere în interpretarea prozodică,* Editura Universităţii „Al. I. Cuza“, Iaşi, 1998, precum şi al unui mare număr de articole publicate în ţară, Italia, şi Republica Moldova.

Leonida MANIU

Conferenţiar la Catedra de literatură comparată şi estetică a Universităţii „Al. I. Cuza“ din Iaşi.

Dr. Leonida Maniu este traducător: Dante, *Sonetti*, Institutul European, 1997; Rita Boumi-Pappa, *Înflorire în pustiu*, în româneşte de Andreas Rados şi Leonida Maniu, Bucureşti, Editura Univers, 1974, precum şi autor a nume-

roase studii în reviste de specialitate. A participat cu capitole în monografii multi-autor publicate în țară.

Mihaela CERNĂUȚI-GORODEȚCHI

Lector şi doctorand la Catedra de literatură comparată şi estetică a Universității „Al. I. Cuza" din Iaşi. Este autor al unor articole publicate în „Analele Ştiințifice ale Universității «Al. I. Cuza»": *Aliciad or the Quest of Meanings*, Literatură, tomul XLI, 1995; *Concept of the Miraculous in the Old Testament*, Lingvistică, tomul XLI-XLII, 1995-1996.

Lavinia PAVEL

Masterand la Catedra de literatură comparată şi estetică a Universității „Al. I. Cuza" din Iaşi.

Radu Petru CINPOEŞ

Doctorand la Catedra de literatură comparată şi estetică a Universității „Al. I. Cuza" din Iaşi.

Ana-Maria ŞTEFAN

Doctorand la Catedra de literatură comparată şi estetică a Universității „Al. I. Cuza" din Iaşi.

Cătălin CONSTANTINESCU

Doctorand la Catedra de literatură comparată şi estetică a Universității „Al. I. Cuza" din Iaşi.

Cuprins

Tipărit la IMPRIMERIA
«ATLAS–CLUSIUM»
Cluj-Napoca
mai, 2000